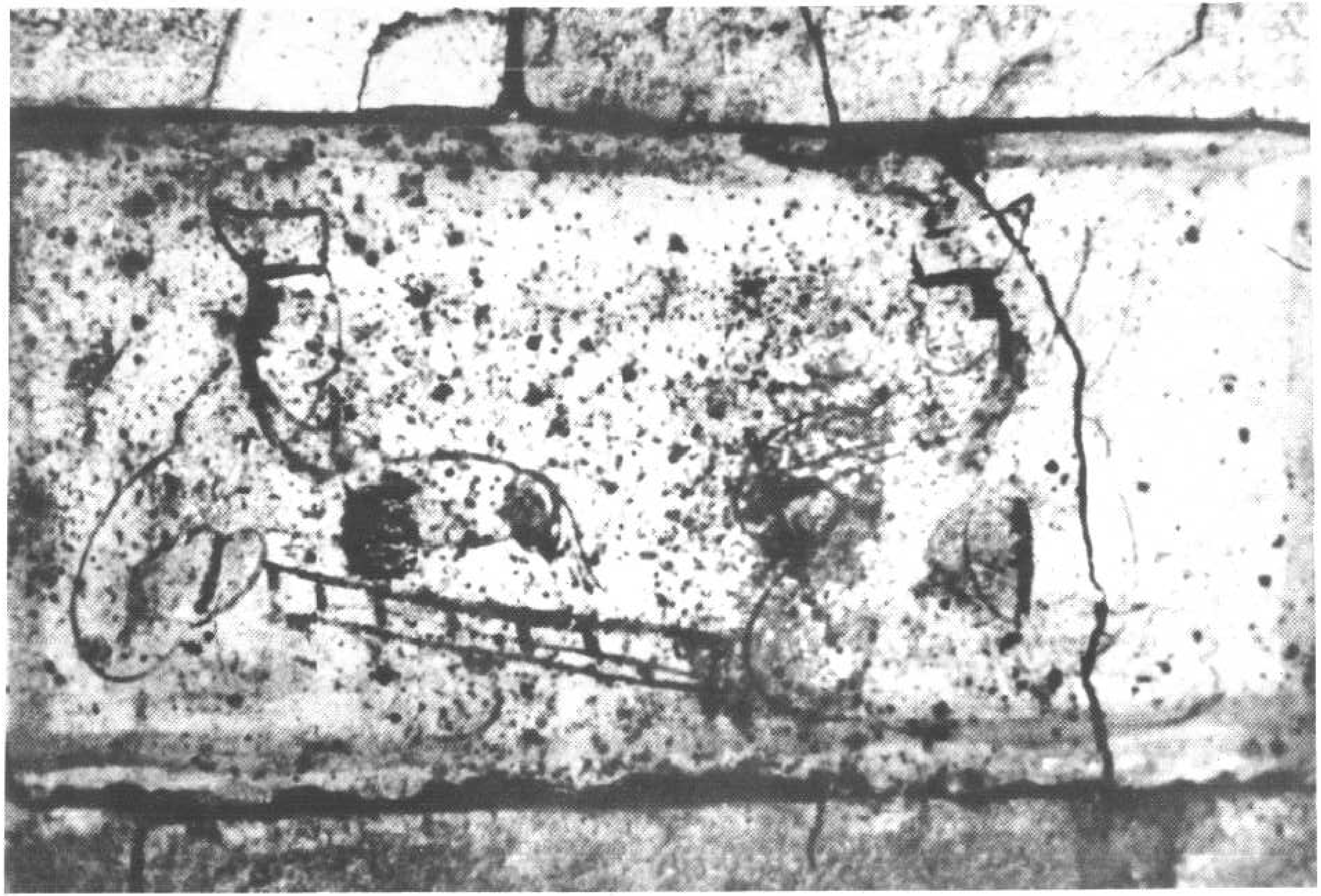


图版一　一弦卧箜篌(“太一”) vina——凤首箜篌　嘉峪关魏晋墓室砖画

图版二　二弦卧箜篌(“两仪”)　嘉峪关魏晋墓室砖画

图版三　卧箜篌　阮咸琵琶　长笛　细腰鼓　酒泉丁家闸5号晋墓壁画

图版四　三弦阮咸琵琶　六孔长笛　嘉峪关魏晋墓室砖画

图版五　四弦阮咸琵琶　九节尺八长笛　嘉峪关魏晋墓室砖画

图版六　“秦汉”——三弦龟兹长颈直项琵琶　铎铃　嘉峪关魏晋墓室砖画

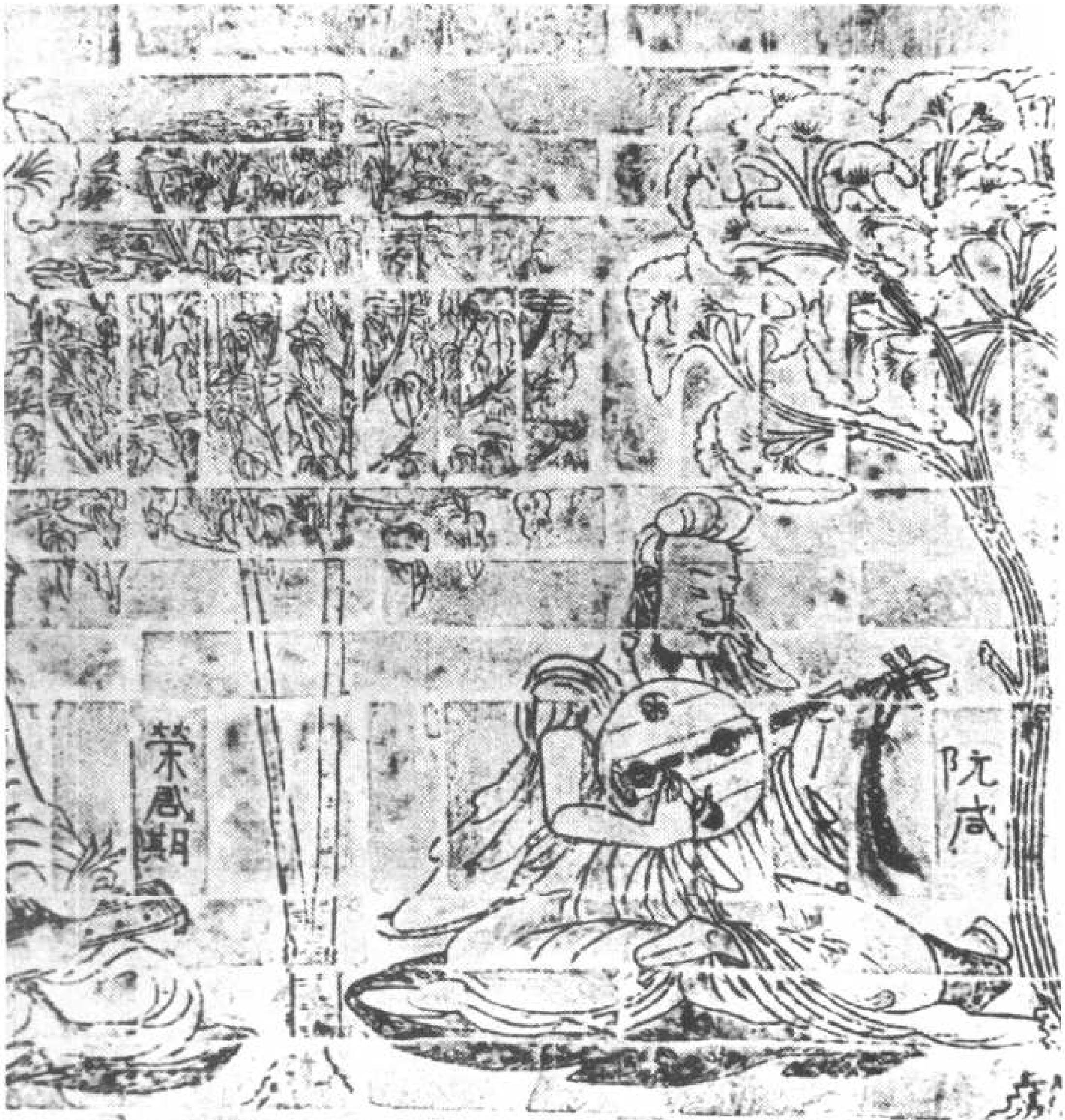
图版七

排箫　秦筝　觱篥(？)

细腰鼓　竖箜篌　阮咸琵琶

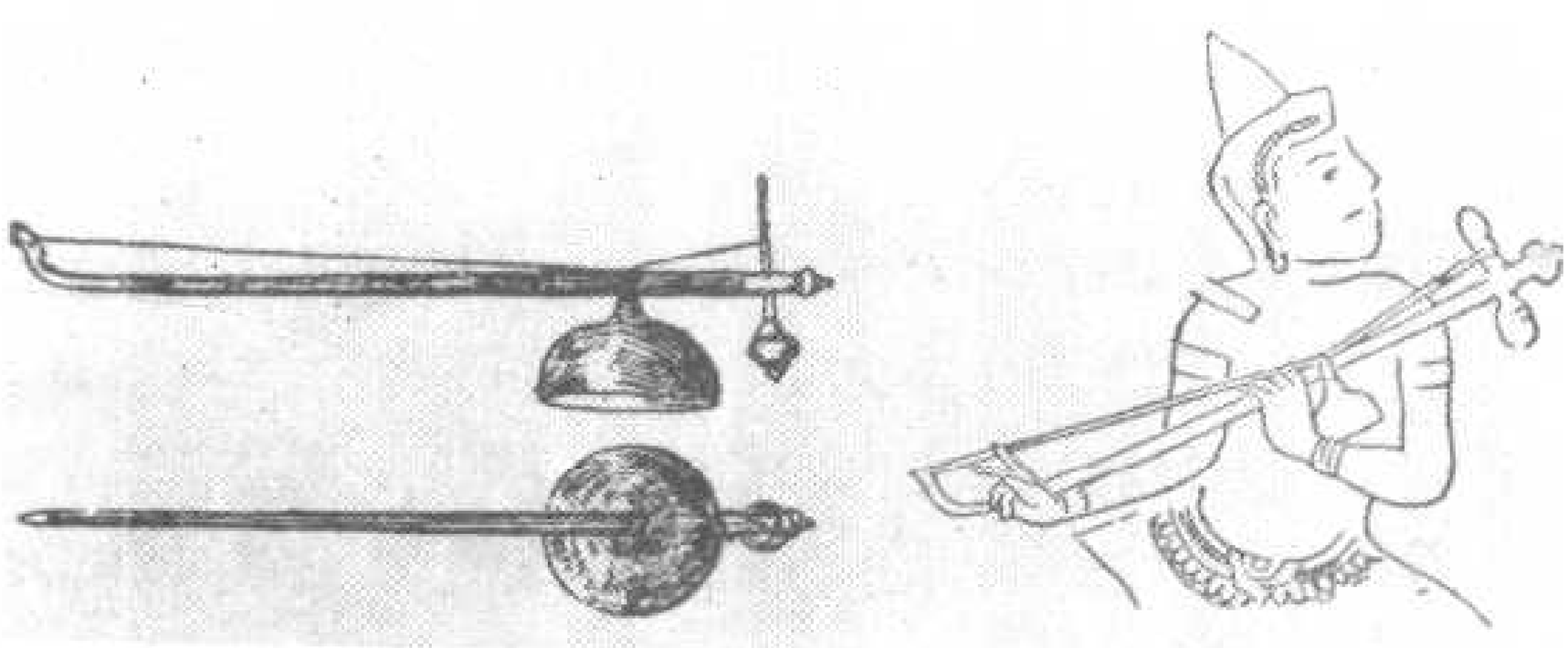
炳灵寺169窟壁画

图版八　阮咸琵琶　三国〔吴〕青釉瓷仓陶塑



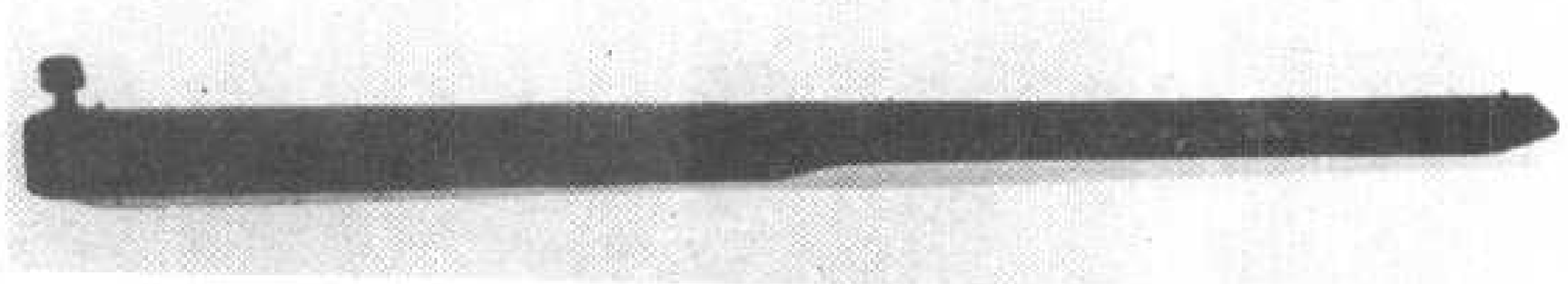
图版九

阮咸弹奏之阮咸琵琶　南京西善桥东晋墓砖刻壁画《竹林七贤与荣启期图》之局部



图版十

一弦匏琴（“玳”之遗存）左：柬埔寨乐器 右：吴哥瓦忒浮雕

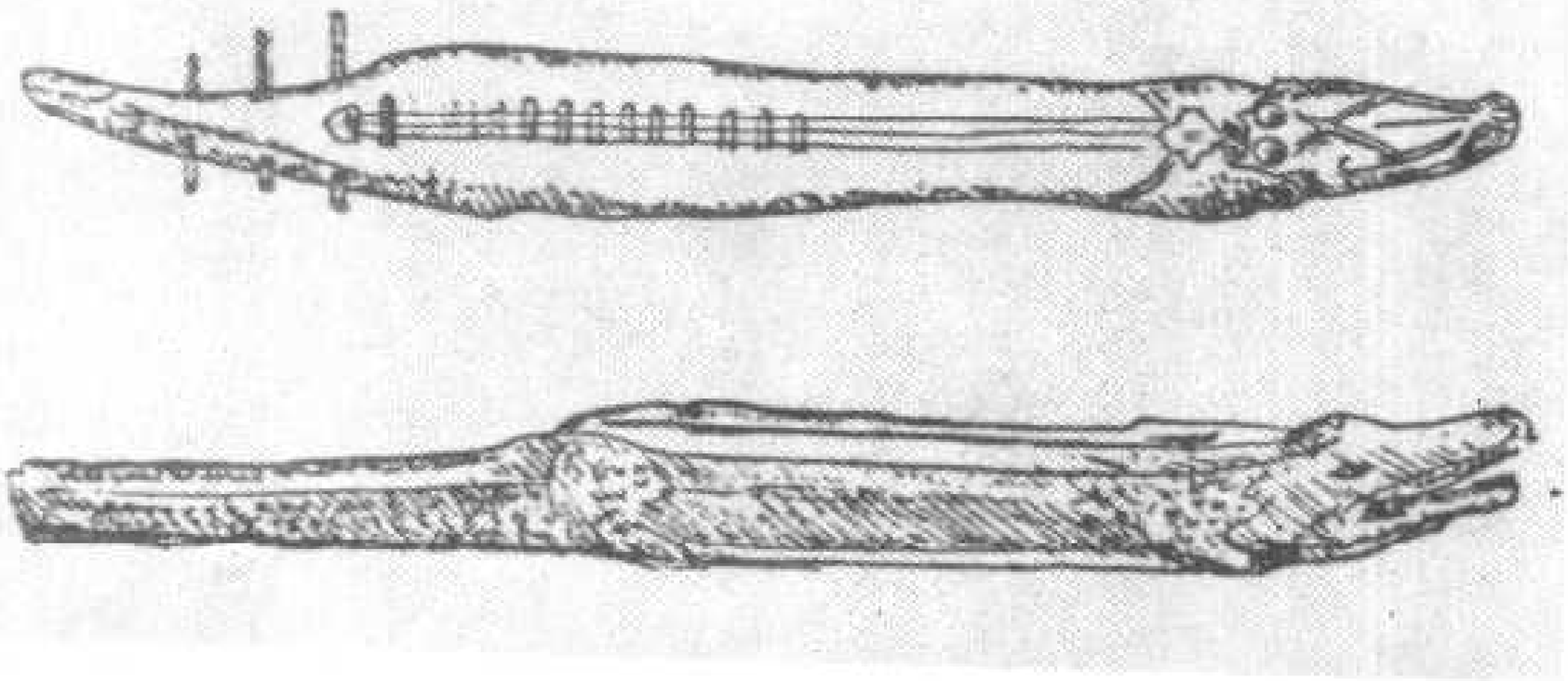


图版十一

五弦击筑 湖北随县曾侯乙墓出土

图版十二

击筑演奏图 河南唐河汉画象砖



图版十三

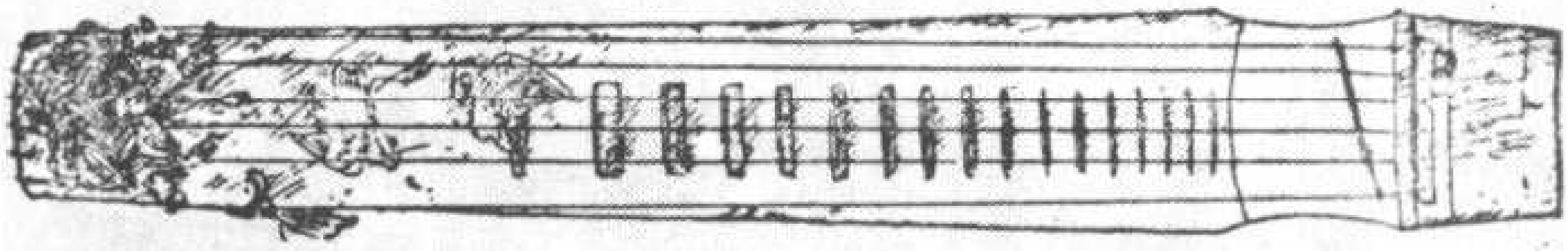
鳄琴 上：缅甸乐器 mi gyuan 下：泰国乐器 ti kha

图版十四

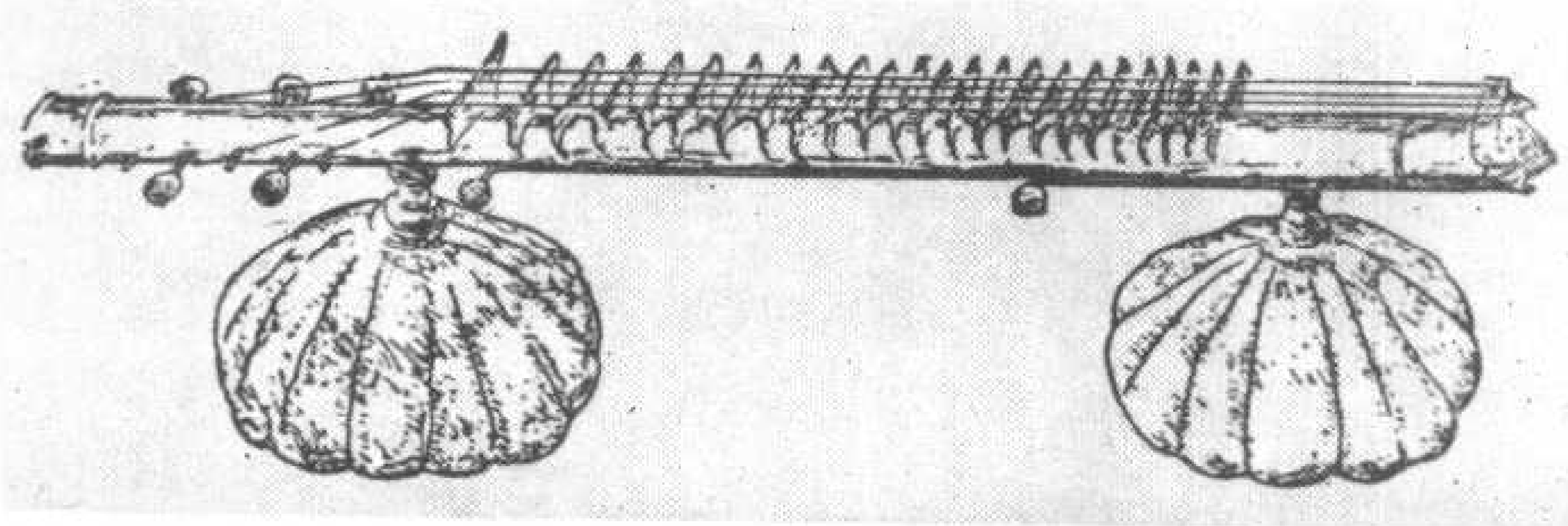
坎侯——卧箜篌　集安高句丽五盔坟5号墓壁画

图版十五

卧箜篌　日本东京国立博物馆金铜灌顶透雕



图版十六　朝鲜乐器：玄琴（卧箜篌之遗存）



图版十七　印度北部乐器　双匏维那（卧箜篌之遗存）

图版十八　鼗

左：山东滕县龙阳店村汉画象石　右：河南南阳汉画象石

图版二十

三弦（弦鼗——“秦汉子”之遗存）
左：小三弦
右：大三弦

图版十九　埃及弹弦乐器　公元前16——14世纪埃及壁画

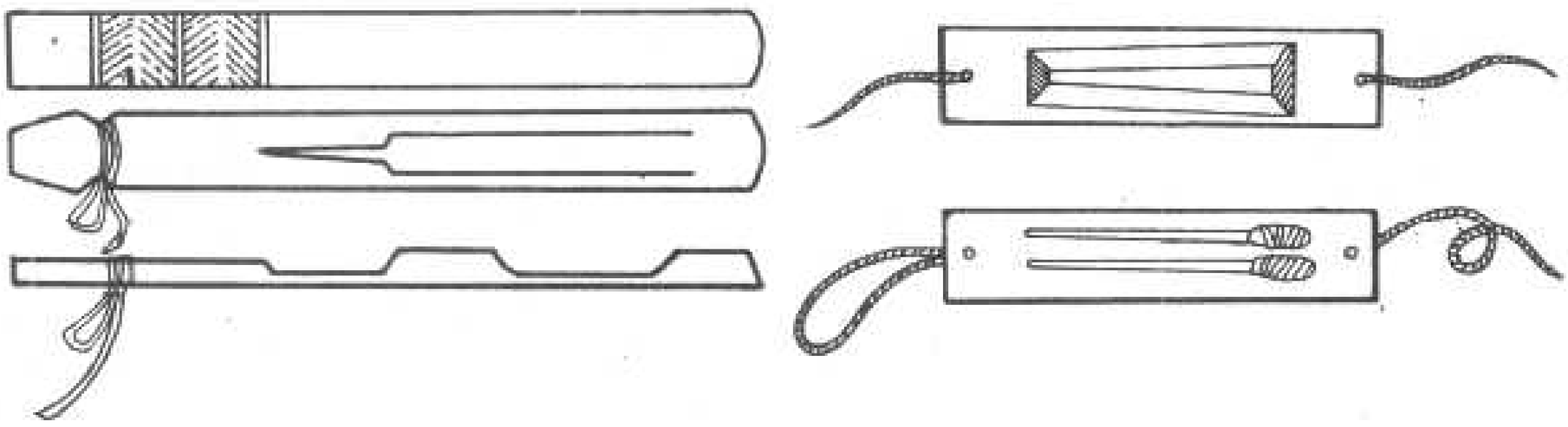
图版二十一

弦鼗——“秦汉子”集安高句丽古墓壁画

图版二十二

鼗鼓与鸡娄鼓　横吹　拍板　竖箜篌　弦鼗——“秦汉子”
琵琶（中一人反弹琵琶舞）　敦煌千佛洞第112窟中唐壁画

图版二十三　笆——吹叶

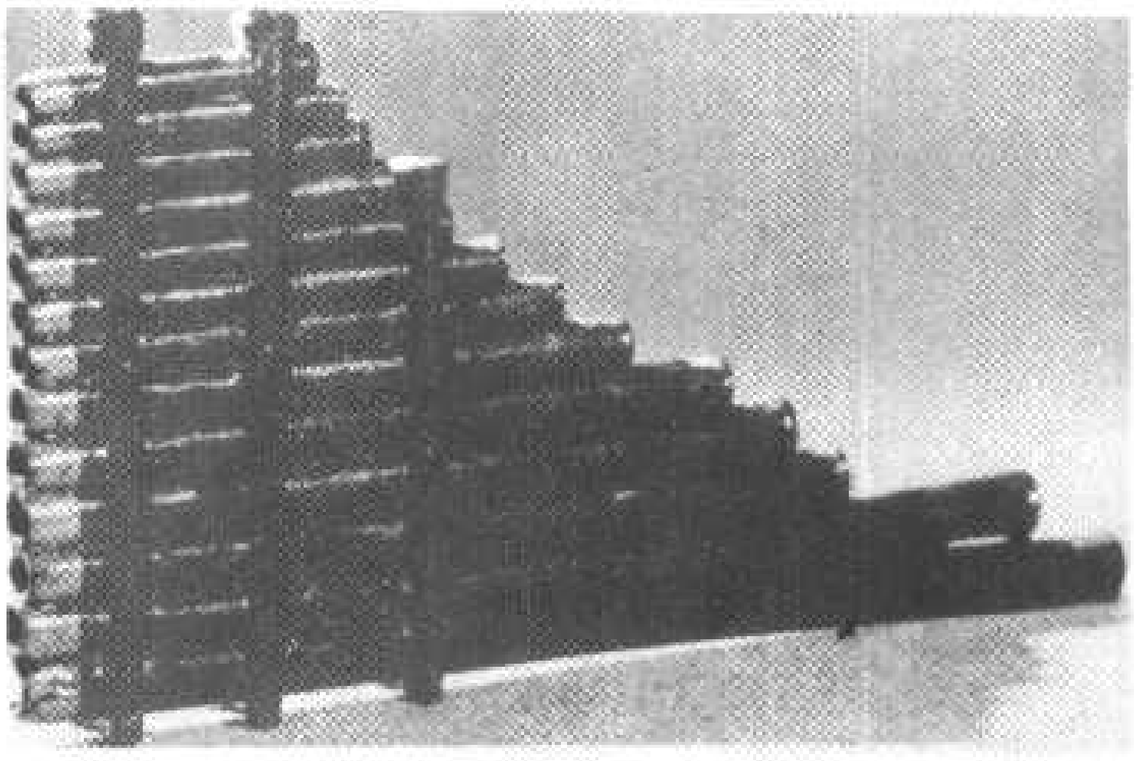


图版二十四

簧——口弦　左：西盟佤族弹动口弦　右：高山族抻动口弦

图版二十七

vina——凤首箜篌（左：只手弹奏　右：双手擘奏）龟兹遗址赫色勒壁画



图版二十六

南龠——排箫　湖北随县曾侯乙墓出土

图版二十八

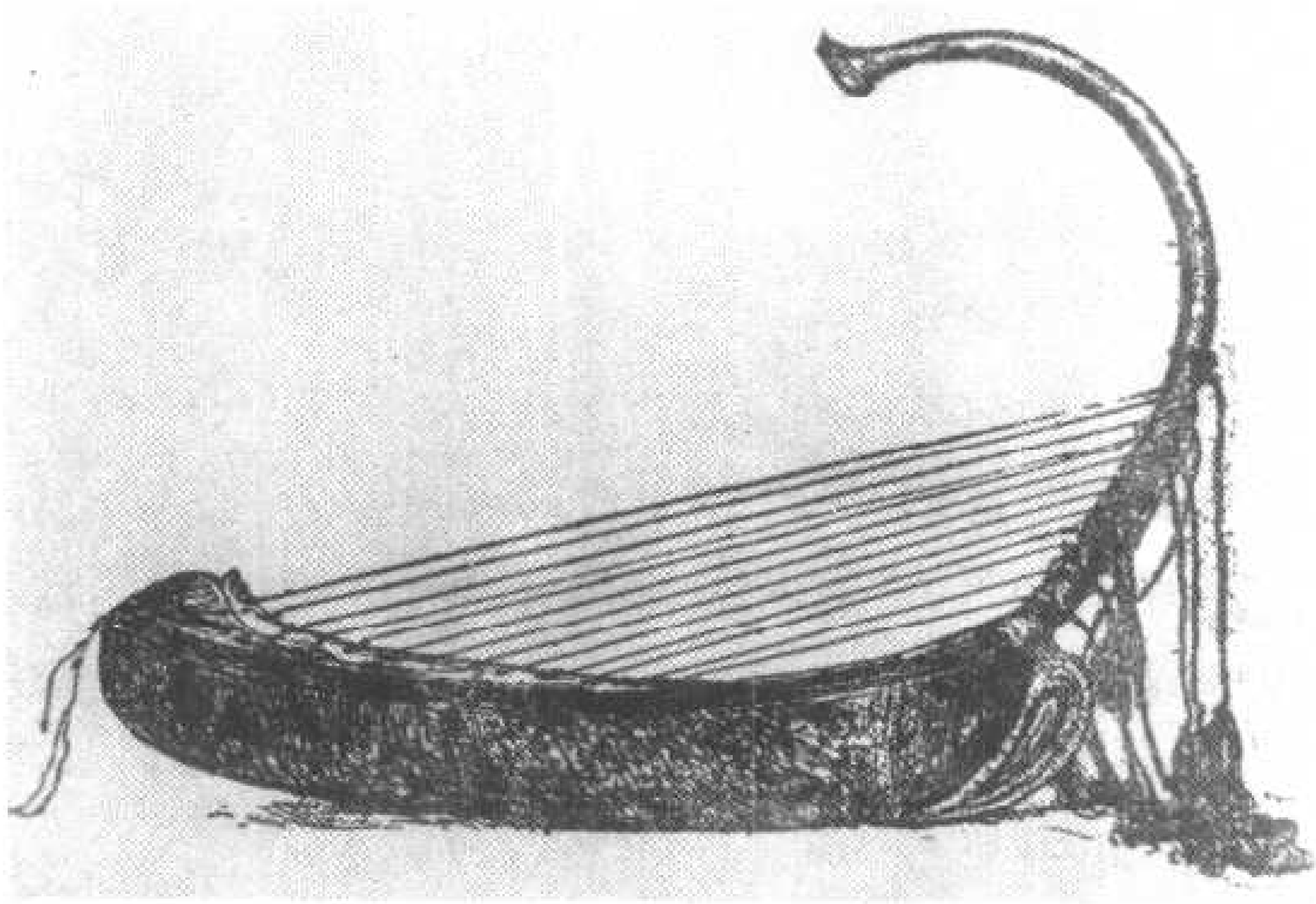
vina——凤首箜篌（只手弹奏）敦煌千佛洞288窟北魏壁画

图版二十五

北齐——胡簫（潘神箫——panpipe、syrinx）

图版二十九

vina——凤首箜篌（双手擘奏）敦煌千佛洞285窟西魏壁画



图版三十

缅甸乐器：tsuan（vina——凤首箜篌之遗存）

出 版 说 明

本书是作者的处女作《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》的修订增补版。

作者是中国音乐史研究的后学。虽然在其处女作中提出的一些新颖见解，已经引起了有关人士的注目，但作者并没有固步自封。在初版问世后的一段时间里，他继续深入、广泛地探索着中国古代音乐史的诸有关问题。在本书中，作者修正了初版里的错误之处，展开了初版所提问题的讨论，并提出了一些新的独特见解。

本书初版，印数较少，发行之后，很快售缺。现在我们出版作者修订增补的新一版，以飨读者。

编　者

1983年1月

新一版自序

我国唐代伟大诗人杜甫曾写下了“文章千古事，得失寸心知”的名句。这话，在经过了本书初版以来的一段时日之后，我才有了初步的体会。限于本人的学力、识见，本书初版——我的处女作有不少的错误。即使是现在看来似乎是持之有故的见地，也有许多地方说得不够透彻。随着认识的不断深化、升华，对本书初版中错误之处的改正，及某些见地的进一步阐述，是完全必要的。

庄子说过：“生也有涯，知也无涯。以有涯遂无涯，殆矣。”宇宙在不停地演变进化，事物在不停地运动发展。人（不仅是个人，即使是整个人类），只是其中一段历史过程的产物。人的认识，绝不能超出这个根本的局限。在这个意义上，任何认识都不能自诩为完美无缺。而坦率地承认自身的不完美，则恰恰是某种认识的价值所在。本书的新一版与初版一样，仍然一定会有不少的错误和未尽之处。我殷切地期望着尖锐的批评。

1982年7月21日

于兰州段家滩

前　言

王国维说："古来新学问之起，大都由于新发现。"① 我以为，中国古代乐史之研究，到了今天，将会生发出一个崭新的局面。其原因正在于近年来，有一系列关于中国古代乐史之重要文物的发现。其中尤其重要者，有：

青海大通县孙家寨新石器时代舞蹈纹陶盆；

甘肃玉门市火烧沟夏代陶埙；

湖北省随县曾侯乙墓先秦乐钟及其铭文；

湖北省随县曾侯乙墓先秦弦琴；

嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器图像；

南京西善桥南朝大墓砖刻壁画《竹林七贤及荣启期图》所绘乐器图像。

这些崭新的材料，使得中国古代乐史，特别是隋唐以前的中国古代乐史，开始呈现出明晰的脉络；极需欲求在古代音乐史、乐器发展史、乐律沿革史、中外音乐文化交流史，以及比较音乐学、音乐考古学上有所建树者加以综合研究，以弥补学术之空白残缺，清理历史之错乱线索，推翻前人之谬误偏见，证实先贤之推论预测，使迄今为止一直是扑朔迷离的中国古代乐史，真正成为中国古代音乐实践的概括反映。

这本书，即是在这一方面的初步尝试。其入手之处，是对嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器的考证。

---

①语出《最近二、三年中中国新发现之学问》。

嘉峪关市文物清理小组和甘肃省博物馆，于一九七二年到一九七三年，在嘉峪关市东北二十公里处新城公社辖区内的戈壁滩上，先后清理发掘了八座魏晋时期的墓葬，出土了六百余幅墓室砖画。这是继一九四三年敦煌佛爷庙出土六朝初期的彩绘画砖，一九五九年酒泉下河清一号墓出土魏晋彩绘画砖之后，又一次重大的发现。

这些魏晋墓室砖画，多为一砖一画。在建造年代稍晚的墓室中，也有多块墓砖组成的大幅画面。这些墓室砖画，绝大多数都是描绘当时现实生活的。“壁画所反映的生活面很广泛，包括政治、经济、文化、阶级关系、民族关系等方面，内容有农桑、畜牧、井饮、狩猎、林园、屯垦、营垒、庖厨、宴饮、奏乐、博弈、牛马、出行、坞壁穹庐、衣帛器皿等。”① 这批墓室砖画的出土，为我们研究古丝绸之路的必经之地——甘肃河西走廊，特别是嘉峪关、酒泉一带魏晋时期社会生活的各个方面，提供了极其丰富的形象资料，揭示了许多史籍语焉不详的细节，弥补了古代文献记载的不足。更重要的是打开了我们的思路，使我们对过去曾经忽略而未加重视，甚至误解了的典籍文字，有了全新的认识。在这个意义上来说，已经发现的嘉峪关魏晋墓室砖画，将随着从各个方面、各个角度深入研究的开展，而愈来愈显示其珍贵价值。

本书仅自六百余幅墓室砖画中，选取有关宴饮、奏乐题材的六幅（包括酒泉丁家闸5号晋墓壁画《西凉乐伎》一幅），对其所绘乐器进行考古鉴证。并就此入手，对中国古代音乐史、乐器发展史、乐律沿革史的一系列有关问题，发表一些自己的见解。这些，和中国古代思想史、古代文化史、中外文化交流史的有关问题，也有必然联系。

---

①引自《嘉峪关魏晋墓室壁画的题材和艺术价值》一文，原载《文物》1974年，第九期。

本书试图从音乐考古的角度，进一步发挥陈寅恪先师四十年前提出的论点：

惟此偏隅之地（按：陈先生在此主要是指古凉州——河西走廊一带），保存汉代中原之文化学术，经历东汉末，西晋之大乱及北朝扰攘之长期，能不失坠，卒得辗转灌输，加入隋唐统一混合之文化，蔚然为独立之一源，继前启后，实吾国文化史之一大业。①

并在此基础上展开，提出如下言说：

河陇区域之所以在汉末魏晋成为北中国汉族传统音乐文化的中心，不仅仅是因为它偏安于一隅，保存了汉代中原音乐文化，更主要的是因为河陇区域本来就是华夏音乐文化的发祥地之一，它具有深厚悠久的华夏音乐文化传统。正因为如此，以《西凉乐》为代表的高度发达的河陇区域音乐文化，才能成为隋唐音乐文化“独立之一源”，而且余波所及，直至近代。

本书还试图从音乐考古的角度，进一步发挥范文澜先师二十五年前提出的论点：

凉州在当时（按：这里范先生是指魏晋南北朝时期）是北中国保存汉族传统文化最多又是接触西方文化最先的地区。西方文化在凉州经过初步汉化以后，再向东流，音乐也是这样。②

并在此基础上展开，提出如下言说：

由于河陇区域的历史地理位置，河陇区域早在上古就已成为中国接触西域音乐文化最先的地区，不仅如此，河陇区域除了作为西域音乐文化东渐的必经之地外，还承担着华夏音乐文化西传的历史任务。华夏音乐文化，在古代，主要是通过河陇区域，向西传播，从而对中亚、西亚、北非及欧洲

---

①陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》中华书局1963年5月新一版，第20页。

②范文澜《中国通史简编》修订本第二编，人民出版社1964年版，第343页。

音乐文化施予了一定的影响。秦汉之后，东渐中国的西域文化，其中有些成份，正是早期西传的华夏音乐文化。秦汉之后，从西域回授的早期西传之华夏音乐文化，不可避免地要有所变形，而非完全的本来面目。但究其发源产生之始，仍是华夏音乐文化的嫡传。在丝绸之路上，各国各民族的音乐文化，西传、东渐、播布、回授，犹如机梭织锦一样，往返来复编织着夺目的绚烂图纹，闪烁着奇幻的迷人光彩。那种单向的“西域音乐文化东渐说”，完全是偏狭的见解。

这些问题，或者是前人未曾涉及，或者是前人未曾从音乐史的角度，予以专门的论述，故不揣愚陋，试为考证之如下。

中央音乐学院图书馆藏书
书号 E4.1/4CCe49
总登记号 185970

目　次

新一版自序 ……（1）
前　言 ……（1）
卧箜篌——古琴考
上篇　作为古琴之前历的卧箜篌 ……（1）
一、问题的提出 ……（1）
二、对汉儒编造之古琴创造神话的怀疑 ……（4）
三、中国始祖弦乐器的踪迹 ……（7）
四、中国远古弦琴——匏琴 ……（11）
五、中国远古匏琴——“箜篌”的语源 ……（20）
六、中国远古弦琴——竹胴琴 ……（24）
七、中国先秦新兴弦琴——击筑 ……（39）
八、中国秦汉之“大音希声”——一弦多音的弦琴创制思想 ……（51）
九、具备固定品柱装置的一弦多音乐器——卧箜篌 ……（57）
十、汉世卧箜篌在古凉州地区的传存 ……（66）
十一、作为楚汉音乐文化之代表性乐器的卧箜篌 ……（73）
十二、专弹散音、兼弹泛音的多弦异音无柱之琴——“五弦筝” …（83）
下篇　卧箜篌之丰富乐律内涵 ……（97）
一、夏堎纯律 ……（97）
二、六律、六同 ……（104）
三、清乐七声音阶 ……（110）
四、六律、六间之十二律吕 ……（118）
五、四宫纪之以三的十二律吕 ……（122）
六、《管子》之“五音”的实质 ……（129）
七、“四宫”以应“四时” ……（133）

八、“四宫”——“三才”相通 ……(140)
九、三分损益之十二律 ……(150)
十、京房六十律 ……(160)
十一、隋唐燕乐调 ……(167)
十二、十二平均律在中国之命运 ……(186)
十三、万宝常一百四十四律 ……(191)
合论 ……(199)
阮咸——琵琶考
一、琵琶初为“马上”之乐 ……(207)
二、中国最早产生的琵琶——秦汉子(弦鼗) ……(214)
三、龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——“秦汉” ……(225)
四、“铎铃”与“碰铃” ……(242)
五、汉魏琵琶——“阮咸” ……(250)
长笛——雷篥考
一、“言篴”与“排篴” ……(275)
二、“龠”、“龢”与“竽”、“笙” ……(284)
三、“簧”——口弦与“笛”——吹叶 ……(292)
四、“羌笛”、“羌管”与“胡笳”、“雷篥” ……(304)
五、汉魏长笛与“横吹”、“竹篪”、“义觜笛” ……(331)
凤首箜篌——竖箜篌考
一、古印度乐器维那(Vina)凤首箜篌 ……(361)
二、维那——凤首箜篌与竖箜篌的异同之点 ……(368)
三、印度维那之古今变迁 ……(375)
结　语
一、“西音”是华夏乐舞的正宗 ……(385)
二、《西凉乐》是隋唐乐舞的主流 ……(400)
后　记 ……(442)

上篇　作为古琴之前历的卧箜篌

一、问题的提出

发掘报告《嘉峪关汉画像砖墓》①一文称之为“琴”的齐特拉（zither）琴族的弦乐器，见之于原编号为：三号墓38号前室西壁中部下层的一幅砖画(本书图版一)，以及一号墓前室南壁西侧上层一幅砖画（本书图版二）。此琴之形和琴瑟类似，但有一点显然不同于今日人们称之为古琴以及筝、瑟一类的乐器，那就是此器具有象阮咸、琵琶那样的品柱。②嘉峪关魏晋三号墓前室西壁中部下层一幅砖画所绘：是一弦而有六柱。嘉峪关魏晋一号墓前室南壁西侧上层一幅砖画所绘：是二弦而各有其品柱。其中一弦下有五个品柱，与三号墓砖画所绘之一弦琴相比，似缺少一柱；在此弦所缺之一柱的位置，另一弦下恰有一柱。据此分析：此二弦琴应是二弦共用六柱或二弦各用六柱的乐器。图中未详，想来是画工笔法粗犷而致。依据今日一般的常识，无论是弹按音的琴，还是弹散音的筝、瑟，都没有这样一弦而用数柱或异弦而共用或各用数柱的。因此，它们不能与今日的琴、筝、瑟一类乐器等同而名之。

考之古籍，嘉峪关魏晋三号墓前室西壁中部下层一幅砖画所

---

①原载《文物》1972年，第十二期

②尽管如此，仍然有人将此器称之为“筝”。见《中国音乐》1982年，第二期刊载之周宗汉先生的文章《我国少数民族的器乐发展》一文，以及上海音乐学院音乐研究所《音乐教学与科研》之金建民文《古代筝史初探》。

绘的乐器，即是《晋书·孙登传》所谓的“一弦琴”。《传》载：“登字公和，汲郡共人也。无家属，于郡北山为土窟居之，夏则编草为裳，冬则被发自复。好读《易》，抚一弦琴。见者皆亲乐之。”宋·陈旸《乐书》亦载：“魏孙登弹一弦琴，善啸，每感风雷。嵇康师之，故其赞曰：‘调一弦兮，斡参寥廓，啸一曲兮，能骤风雷。’江左乐用焉”。《古琴疏》说：“孙登鼓一弦之琴，五音俱备。后人效之，名曰孙仙。”《太平广记》卷九引《神仙传》也说：“登弹一弦之琴，以成音曲。”类似《古琴疏》“一弦之琴，五音俱备”的记录，亦见之于《香案牍》、《马明生别传》。《牍》载：“周大宾善鼓琴，弹独弦而八音自和，以教麋长生孙广用。广用即孙登也。”《别传》亦载：“明生随神女入石室，金床玉几，时自弹琴，一弦五音，并奏闻于数里。”另《太平广记》卷五十七引《神女传》说：“（马明生所遇之太贞夫人）亦时自弹琴，有一弦而五音并奏。……殆天人之乐，自然之妙也。”《太平广记》卷十八引《神仙感遇传》说：“文广通……以宋元嘉二十六年……入一穴中……见西斋有十人相对，弹一弦琴，而五声自韵。”又《野语》“蠹斗”诗谜说：

我有一张琴，
丝弦长在腹。
时时马上弹，
弹尽天下曲。

对这首诗谜，敦煌曲《郑郎子》，可作为它的脚注。《郑郎子》写道：

清丝弦，
挥白玉，
宫、商、角、徵、羽，
五音足。

何时得对圣明主，
一弦弹尽天下曲。

《野语》所载之“墨斗”诗谜和敦煌曲《郑郎子》所谓的“曲”，都有与“直”相对的“天下不公之事”的隐义。但其字面的意义，正与上引之一系列一弦琴的资料一样，是“一弦之琴，五音俱备”，所以能尽弹天下音曲之“曲”的意思。

过去，受传统观念的束缚，这些资料中“一弦之琴，五音俱备”“弹独弦而八音自和”的信息，一直未受到人们的重视，得到正确的理解。现在参照嘉峪关出土的魏晋墓室砖画，我们方才明白：孙登所鼓之一弦之琴，当即嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦而用六柱的乐器。正因一弦而用数柱，方能“五音俱备”、“八音自和”。《新唐书·骠传》之“龙首独琴”也是因有四柱，才“一弦而五音毕”①的。

一弦之琴，在唐代，有十二柱之制。杜佑《通典》说：“一弦琴，十有二柱，柱如琵琶。”卢照邻《宿玄武》二首之一写道：

方池开晓色，
圆月下秋阴，
已乘千里兴，
还抚一弦琴。

据《通典》而言，卢照邻所咏之一弦琴，当是一弦而十二柱的弦琴。

嘉峪关魏晋一号墓前室南壁西侧上层一幅砖画所绘的二弦琴，则是在此一弦琴基础上发展而来的。这种二弦之琴，到了宋代，则被特称之为“两仪琴”。《宋史·乐志》载：（景佑年间）“时又出两仪琴……以备雅乐。两仪琴者，施两弦，十二柱；……以象律吕之数”。《宋史·乐志》又说：“至宋始制二弦之琴，

①语出《新唐书·骠传》。

以象天地，谓之两仪琴，每弦各六柱。”从“以备雅乐”的说法，足见其为古乐之迴光返照，断非“至宋始制”。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之二弦琴，正是宋代两仪琴的范本。

嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦六柱的“一弦琴”，二弦、各弦六柱共十二柱的“两仪琴”，是中国音乐考古学上的重要发见。它补上了古琴发展史中空白的一页，使得迄今为止一直是扑朔迷离的古琴历史，终于显出了明晰的脉络。对于它的音乐考古之学术价值，只有结合中国古琴发展之全部历史过程，才能真正估量。

二、对汉儒编造之古琴创造神话的怀疑

林谦三先生说：“琴的创造传说，似乎是作于汉代的。”①产生于汉代的“伏羲”、“神农”创造琴瑟的传说，是为了使琴瑟一类弦鸣乐器罩上神圣的光圈，从而堂而皇之地登上“八音之首”的宝座。然而这些古琴创造学说一开始提到的就是形态相当发达的琴瑟，而从未提及弦乐器的始祖乐器——乐弓一类的原始形态的弦乐器。这，正是这些创造传说作伪的马脚。琴之创造神话产生于汉代，正说明了古之弦琴到了汉代才取代了钟乐“八音之首”的地位。琴之成为八音之首，经历了一个相当漫长的历史阶段。

中国之古琴（七弦琴）是中国音乐艺术实践之历史的产物。它经历了一个由幼稚到成熟，由低级到高级的、复杂的、否定之

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第136页。

否定的、螺旋形上升的运动过程。这个真实的历史过程，一直被汉儒编织的神话帷幕所遮蔽着①。到了近代，虽则连《乐记》："昔者舜作五弦之琴"的记载人们也不尽相信了。但直到五十年代，才有人开始怀疑所谓的"古琴"之历史是否真有那么古老，古琴是否一直保持着目前这种表面上看起来相当简古的形制经历了三四千年之沧海桑田而丝毫未改昔日容颜。在这方面，我国已故著名古琴家查阜西先生曾有如下振聋发聩之言说："根据秦汉以前历史上记载下来的诗歌和文献所提到的和出土的器物、画像所对证的琴，它的形制在汉代以前很乱，的确还不完全象现在的七弦琴"。"看了楚文物展览中的楚国弦乐器，再综合多种秦汉金石上的古琴形制，现在的古琴显然就是楚汉弦乐发展而成的，那末许慎说琴的形象琴也就有了问题了。"②这些意见，虽然在今日看来，并非完全都很正确。但是，查阜西先生把"进化论"引入古琴史的研究之中这个历史性的功绩，却并不因此而稍有逊色。和一切事物一样，古琴的历史，也是一个不断发展变化，并且最终要归于衰落消亡的运动过程。查阜西先生则是较早自觉到这一点的先知者。

对于汉儒伪托的古琴创造之神话传说的怀疑，在中外学者之中，很早就产生了。但这种怀疑最初并未完全摆脱汉儒伪托的古琴创造之神话传说的影响。在一些学者看来，古琴虽未必是神农、伏羲、虞舜所造，但至少在西周，就已经是今日这样"利用按音，变更振动弦分发音的"③乐器。所以，他们往往为先秦以至秦汉史籍中并无关于琴徽的记录而感到遗憾。如日本学者林谦三先生就曾说："关于琴徽，先秦文献中未见于任何记载，是一

①《世本》："神农作琴。庖牺氏作琴。"《说文解字》："琴，禁也，神农所作。瑟，庖牺氏所作弦乐也"。等等。

②查阜西《漫谈古琴》原载《人民音乐》1954年，第五期。

③杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年第1版，第41页，

憾事。”① 而张世彬先生则说：“琴徽在汉代人的文章里开始出现，但十三徽为谁所定？历来乐书琴书，却从不言及”②。在这种观念的影响下，许多人始终认为古琴的形制并无重大的改变。古琴之左手依徽按音的方法，似乎是天经地义的无可怀疑的事情。即使是如已经觉悟到：“今日琴与瑟之形状，已根本与古不同”的日本学者田边尚雄先生，也不过作如下之说：“所谓根本不同者，琴无柱而代以徽，以左手按弦之各处，以右手之爪弹之。瑟尚有柱，左手无按弦之必要，以左右两手之指弹之。原来琴小而瑟大，又不仅大小问题，其奏法之不同，实为根本问题。然试想象其原始之形，结果仍不过大小问题。因为两者非根本上为别种乐器，只dulcimer大小之差耳。换句话说，即琴为小形而弦数少者。瑟为大形而弦数多者。小者可左手按弦，故弦数少而足用，是为琴。大者不能伸左手按弦，故用柱，用柱则一弦仅发一音，故弦数须多，是为瑟”。③ 甚至，查阜西先生也从这种观念出发，怀疑到许慎《说文解字》中“琴”字字头若“珡”之形。这种认定七弦琴古来如此，而又找不到其发生、发展的可信之历史根据的情形，导致了“琴瑟”于国外输入的言说发生。

郭沫若先生《隋代大音乐家万宝常》一文说：“本来中国音乐之史的发展几乎始终是受着外来的影响。中国所固有的乐器不外是磬龠鼓钟的几种，连琴瑟都是外来的。琴瑟的输入大约是在春秋初年，因为来得过早，自秦汉以来的每一个人都视以为‘国粹’了。其实琴瑟字样，在卜辞和金文中毫无影响。”④ 关于琴瑟外来之推测，其实并无充分的根据。关于这一点，此处暂不详

---

①林谦三《东亚乐器考》音乐出版社1962年版，第139页。

②张世彬《中国音乐史论述稿》（上下册），香港友联出版社1975年版，第424页。

③田边尚雄《中国音乐史》陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版，第101页。

④郭沫若《历史人物·隋代大音乐家万宝常》，新文艺出版社1953年版，第183页。

论。但郭说中指出今文“琴”、“瑟”字样，系金文卜辞中所无，而系周代初出，却是慧眼卓见。今之“琴”字，确不见于金文卜辞。但殷商卜辞中的弦乐器，却有“𠂤”、“𡆥”一类的专名。从文字学的角度，以殷墟甲骨为凭，中国始祖弦乐器的踪迹还是可以追寻的。

三、中国始祖弦乐器的踪迹

今日弦乐器，均由远古乐弓演化而来。所谓乐弓（Music Bogen）者，即生产工具猎弓转化为乐器之谓。摩尔根说：“弓箭是一大发明，它给狩猎事业带来了第一件关键性的武器。其发明时间在蒙昧阶段晚期。我们用弓箭作为高级蒙昧社会开始的标志。弓箭必然对古代社会起过强有力的推进作用，它对蒙昧阶段的影响正有如铁制刀剑之于野蛮阶段，有如火器之于文明时代。”①历史上任何一件生产工具或技术的发明，都对人类社会起过一定的推进作用。在人类社会中起过推进作用的，一些可以产生特殊音响的生活器物、生产工具或科学技术，经过艺术的升华，即成为标志着一定生产水平和一定社会历史阶段的乐器。如石磬之于石器，陶埙之于鸟哨，乐弓之于猎弓，铜质乐钟、铁质方响之于冶炼，电子合成器之于现代电子技术。乐弓的发明，乃是猎弓之发明的自然延伸和必要补充。远古生民正是从狩猎射箭、平时操练、余暇拨弄猎弓时的弓跃弦鸣之声得到启发，遂有乐弓之发明。所以乐弓的初型和演奏手法，均与猎弓之型和射箭之术类同。乐弓乃是最初的生产工具——猎弓转化而来的最初的乐器。一如最初

①摩尔根《古代社会》（新译本）商务印书馆1977年版，第20页。

的生产工具——石器转化为最初的乐器石磬①；最初的生产工具——鸟喙转化为最初的乐器陶埙②；这里，没有任何神秘之处。

中国也曾有过远古弦乐器的发明。中国古代传说之“羿射十日”的神话，正说明了上古生民对善射者的尊崇。乐弓的发明，是弓箭之发明的自然延伸和必要补充。中国古代神话之所以将琴之始造归功于伏羲，正是由于“伏羲氏”之时，是以渔猎为其主要生产方式的历史时期。《吴越春秋》中记载了一首上古挽歌：

断竹，续竹、飞土、逐肉。

它，很有可能是在拨弄猎弓弓弦的伴奏中咏唱的。这，大概就是乐弓的发明。台湾高山族之弓琴，正是这种最古老的始祖弦乐器在我国的遗存。这与《山海经·大荒东经》：“东海外有大壑，少昊之国，少昊孺颛顼于此弃其琴瑟”的神活正暗相吻合。《山海经·海内经》说：“帝俊赐羿彤弓素矰。”“帝俊生晏龙，晏龙是为琴瑟”。《孟子·万章篇》亦载：（舜兄）“象曰：‘谟盖都君咸我绩。牛羊，父母；仓廪，父母；干戈，朕；琴，朕；弤，朕。二嫂，使治朕栖’。象往入舜宫，舜在牀琴”。这里所谓“琴瑟”，从其重视弓箭的时代性上分析，恐怕不过是乐弓一类。

这种乐弓一类的弦琴，至迟在商代即已被华夏先民使用。《史记·五帝本纪》说：“尧乃赐舜絺衣、与琴”。其中所谓“絺衣”，即麻布之衣③。这里将“琴”与“絺衣”相提并论。现在，商代遗址中已有絺衣之料——麻布的出土。据此，至少可以假定乐弓一类的弦琴，其使用年代不会晚于商代。而《乐记》中“昔者舜作五弦之琴”的说法，则有可能是汉儒的附会伪托。

---

①磬，初称为“石”。《尚书·皋陶谟》“击石拊石，百兽率舞”的说法，正是原始社会人们一边打制石器，一边跳着化装的狩猎舞的描述。

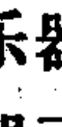
②《吕氏春秋·古乐篇》说：“听凤凰之鸣，以制十二律”。正是古代拟声技术的神化。

③参见《藁城台西商代遗址》一书，文物出版社1977年版。

《拾遗记》说："（师延）乃殷时总修三皇五帝之乐，拊一弦琴。"这里所说师延所拊的一弦琴，正是由帝舜时代的乐弓发展而来。《说文解字》载："𢆶（弘），弓声也。"这正是帝舜时代中国乐弓之遗存信息。弘从弓，是其形制。厶象弦之弛张，正与今之我国南方一弦匏琴以改变弦之张力来演奏乐曲的方法相同。《太平广记》卷第三百一十六引《灵怪录》一首箜篌歌，其中有这样两句：

连绵蒿上藤，
一缓复一絚。

此所谓"絚"，正如同屈原《九歌》"絚瑟"之"絚"，作紧弦之意讲。所谓"一缓复一絚"正是一松一紧改变弦之张力，以鼓独弦之琴的方法。

过去许多人皆以为甲骨文中" "（樂）字即是我国最早的弦乐器之象。其实"樂"之所象，已是木上张丝之相当发达的弦乐器了。现在看来，真正的我国最早的弦乐器之象形文字应该是"弘"和"  "，而不是""。正如裘锡圭《甲骨文中的几种乐器名称》①一文所说："''这个奇字也应该解释为乐器名称。……（甲骨文'于'字繁体''）很象是由上引奇字简化而成的分化字"。而且，""字与""字，都应该依照"琴"字的古音，读作Kam。或者读若"空候"之"空"。现在""读作yú，是错读了""字之音。""读作yue，不过是""字一音之转而已。

"弘"字，是由"引"字演化而来。《说文解字》说："引，开弓也"。开弓引射，必有弓跃弦鸣之声随之而发；在此过程中，弓弦有弯曲的变化，是谓之"弘"。在此过程中，随着引弓发弦过程中弓弧的形变以及弓弦张力的变化，音调频率在一个一

①原载上海古籍出版社之《中华文史论丛》1980年，第二期。

定的频带内会有些微的游移。如果人为地改变弓弧的形状，较大幅度地改变弦之张力，便可在一弓之上，奏出不同的乐音。这种方法，只有在律制完备之后，才能趋于成熟。而在最初，人们则是采用固定弓弧的方法来控制弦线音调的。这种方法，有两种完全不同的发展路径。第一种路径是：将弓之弧形渐渐改变成为三角形，以减少弓弦张力变化对弓弧形状的影响，从而稳定乐弓之弧。公元前两千六百年前即已出现在美索不达米亚地区的苏美尔人的弓型竖琴，以及由见之于乌尔王后陵墓的这种弓型竖琴发展而来的亚述、波斯乐器竖箜篌（harp），以及在印度、龟兹地区产生的祖于埃及的角型凤首箜篌（vina），都是循此路径发展而来的乐器。第二种路径是：将弓之弧形渐渐打开成为一直棍，使弓弦之张力变化对弓弧形状的影响趋之于无。中国及南亚之棒状、管状琴，正是循此路径发展而来的乐器。

“𢍏”字所象，正是中国及南亚棒状乐弓。“𢍏”字之形，谛视之，实乃弓上张弦，弦有所系之象。其字所象，可有今日尚存之泰国匏琴以及柬埔寨吴哥瓦忒浮雕之一弦匏琴的考古资料证明。其字，其形，如此肖似，断非偶合。“𢍏”字是“于”字的繁体。过去，郭沫若先生释“于”、“𢍏”说：“于乃竽之初文，象形，二象竽管丿其吹也，其从弓作者，乃管外之匏。”① 我一向认为其说十分勉强，今日更觉应修正其说。所谓“管外之匏”，其实原是“𢍏”之所象乐器的共鸣装置——匏琴之匏。“𢍏”之所象的一弦匏琴，在林谦三先生《东亚乐器考》中有详尽的描述：“（其器）全体一直棍，一头细而微弯是个半硬直的弓。附有作共鸣用的半匏，张一根弦，以轸调律，甚为朴素的乐器，并且无柱。”② “𢍏”字“于”之所象“弦有所系”，正是此一弦匏琴系匏之处。竽之“管外之匏”，“从弓作者”，正是由“竽”从

①郭沫若《殷虚粹编考释》科学出版社1965年版。第113页。

②林谦三《东亚乐器考》音乐出版社1962年版，第462页。

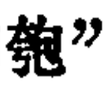
“于”从“弓”而来。本书《长笛——龠篥考》将要论及：上古之笙，乃无匏无簧之笙，当时称之为“龢”。“龢”就是“和”，从龠。后来则有用簧无匏之笙发生，今之芦笙，是其遗存。待“𢆶”之所象匏琴发明，中国乐人将匏琴之匏是其共鸣装置的道理，推广运用于吹管乐器，才有插龢入匏之作；今之葫芦丝是其遗存。而插龢入匏者，便是所谓的“巢”。“竽”则是有簧之管数更多的大巢，是为先秦编管乐器的最高形态。郭沫若先生所谓“其从弓作者，乃管外之匏”的话，可以由此得到补正。此外，再无其它更为合理的解释。“𢆶”字初为弦乐之称，故从弓。待到后来成为“竽”之专称，再无必要从弓，才始改为从竹。

四、中国远古弦琴——匏琴

据甲骨文“𢆶”字求之，殷商时琴之初型是为一弦匏琴。《拾遗记》中纣王乐官师延“拊一弦琴”的记载，是一弦匏琴在殷商时实际使用的参考资料。据甲骨文“ ”字“ ”字求之，在殷商时期，已有多弦等音（复弦）或者多弦异音的匏琴存在。《国语·楚语》所载楚灵王臣子伍举语中有“以金石匏竹之昌大器庶为乐”之句其中“金石匏竹”一语，“金”指钟，“石”指磬，“匏”指琴，“竹”指管。“金石匏竹”与后世“金石丝竹”用法完全相同。这说明，即使在春秋之际，匏琴仍未退出历史舞台。匏琴之匏，仍是中国弦乐器的属名。《周礼·郊特牲》所谓。“歌者在上，匏竹在下”。正是因袭了这个传统。《隋书·乐志》载：“近代以来，有登歌五人，别升于上，丝竹一部，进处阶前”。其中“丝竹”，正是《周礼》“匏竹”之别称。《隋书》所载，并非“近代”方出，而是古之楚汉文化的一脉传存。

“匏”琴，本是殷商时的弦琴。这种原始形态的匏琴发明之后，即成为中国上古殷商巫官音乐文化的重要代表乐器。

《后汉书·志第九·祭祀下》载：“牲有月犊，器用陶匏”。《宋书·乐志》亦载：“扫地而祭，器用陶匏”。后世许多人以为“陶匏”是古代祭祀所用之质朴的器皿。其实，这是对于古之“陶匏”的误解。中国早在夏代，即已使用铜器，祭祀所用器皿没有不用铜器的道理。之所以有“扫地而祭，器用陶匏”的说法，是因为古之祭祀，确有“陶匏”之器。不过，不是供奉牺牲，装盛祭酒的器皿，而是乐器。所谓“陶”，是土之属的气鸣乐器——埙。所谓“匏”、是丝之属的弦鸣乐器——琴。

“陶匏”二字之初型，是为“ ”“ ”。甲骨文中有这样一段祭文：“乙未，酒  品，上甲十……。”（《后》上8，14；《戬》1，10；《善》277合）其中未识之二字——“品”：“”是三弦双匏琴之象。此字之形，与今日尚存于印度之双匏vina正相符合。“ ”，则是三孔夏埙之象。此字之形，与今日出土之甘肃玉门火烧沟夏代陶埙之三个音孔正相符合。“”正是“丂”之初文。“”正是“品”之初文。“”，后来又写作“”。见之于《大克鼎》文。文曰：“龠鼓钟。”其中“”与“龠”连举并称，据其时代性分析，当非陶埙莫属。“”字，又见之于《蔡侯盧》铭。铭曰：“夏商。”“”为“韶”字初文。这句话，译成为现代口语，便是：“夏代的埙乐，商代的韶舞”。上文所引甲骨文中，“酒”、“”、“”，都是夏商祈年求雨、祭神祀祖必用的东西。此所谓“扫地而祭，器用陶匏”。到了后来，陶埙逐渐被龠之属的竹制气鸣乐器取代，匏属弦鸣乐器地位也有所上升，“陶匏”之称便演变为“匏竹”之称。再往后，“匏琴”被木上张丝的琴瑟取代之后，“匏竹”之称才演变成为今日所谓的“丝竹”。

“ ”字所象，是三弦匏琴。匏字初文作“ ”。正是一人一弓

一瓜。《说文解字》载："瓠：匏也，从瓜、夸声。"现在看来，所谓"匏"，正是弓猎匏饮时期发明的"匏琴"之称。华夏远祖，在游猎途中，为了便于携带，将当时盛水的器皿——匏瓜系于猎弓之上，并在闲暇时用手拨弄弓弦，发出一种有共鸣的嗡嗡弦声，便发明了带有匏瓜的乐弓——匏琴。这种匏琴，非洲至今仍有遗存。布隆迪称之为"乌莫都里"（umuduli）者即是①。孔子曾说："吾系匏瓜也哉，焉能系而不食也。"这里所说的匏瓜"系而不食"，当包括系于乐弓之上作为共鸣装置的匏瓜。作如此观察，"𠂤"字所象的三弦匏琴，三条琴弦之首端总系于一处。琴弦中部之圆球形是一匏，尾端之圆球形是另一匏。中部一匏是类似今日二胡千金那样，另用弦线连同琴弦一起系于琴杆之上。尾端一匏，则是固定在琴杆末稍，用于系弦的装置。"𠂤"字三弦各用二匏，则说明最初之三弦匏琴，不过是把三个单弦之双匏琴简单地并合在一起，还尚未完成对于匏琴始祖原型的改造。在当时，不仅有单弦的匏琴"𠂇"，而且有双弦的匏琴"𠂤"，还有三弦的匏琴"𠂤"。三者皆读作"亏"（kaom）。

据甲骨文"𡍮"字求之，在殷商后期，中国乐人已经完成了对于匏琴和其它殷商时竹胴琴的综合改造。𡍮之所象，是木上张丝的弦琴，弦用蚕丝，胴用梧桐。由于历史的惰性，在木上张丝的中国式弦琴问世之后，匏琴以及殷商竹胴琴仍在楚地继续沿用并传播至南亚。从《国语·楚语》"金石匏竹之昌大器庶"一语看，匏琴在春秋时，仍是楚地弦琴的属名。正是在这种历史条件下，中国古代的"八音"之说——金、石、土、木、革、丝、匏、竹——才将"丝"，"匏"并列在一起。随着匏琴在中国一段时间的销声匿迹，人们便把笙、竽一类的乐器归于"匏"之属下。

---

①参见陈自明《布隆迪的民间乐器》，原载《乐器》1981年，第四期。

其实，这并不是“匏”之正宗。真正的匏之正宗，是中国上古弦琴——丂、雩、匏（）、乐（），以及由此发展而来的筑、瑟、琴、箏。

曾侯乙墓出土之五弦，头部有一个“蘑菇形柱”，同墓出土之十弦，尾部下方有一个倒装的类似蘑菇形的“足”①。据中央音乐学院音乐研究所调查报告：信阳战国楚墓出土之漆绘小瑟残片所绘乐舞场面中，下排第三人“肩荷一物……可能是一具短瑟，因为肩后的纽状一物，颇象瑟尾的木枘”。②其实这里所谓的“短瑟”正是曾侯乙墓出土之五弦筑一类。纽状一物在“肩后”，正是曾侯乙墓五弦头部的木枘——“蘑菇形柱”，而非瑟尾的木枘。筑字从竹、从巩。巩，正是以左手持之，使之举起斜倚在左肩的意思。这是中国上古之匏琴，以及由匏琴发展而来的中国先秦古琴——筑与瑟之独特的持器演奏方法。这些乐器的木枘皆是由匏琴之匏演化而来。这种木枘既是用以系弦的装置，又是匏琴之匏的遗存。它清楚地指示着中国先秦弦琴与匏琴的渊源关系。

上古之匏琴，其匏是用弦线系在琴弓或琴胴之上的。单匏弓琴是在张紧琴弦之后，另用一线将弦之四分之三处连同匏瓜一起系在弓杆之上。这便是古籍所谓：“约而束之，使之弦急而声亮”③的办法。今之二胡“千斤”，正是此法的遗存。而双匏竹胴琴则是直接用琴弦之两端将其双匏系在琴胴之首尾。《新唐书·骠传》载：“有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰刻，木为虺首。张弦无轸，以弦系项”。此所谓“以弦系项”，即把琴弦连同匏瓜直接拴在琴胴之端。因此，双匏琴之匏，不仅是共鸣的装置，而且是系弦之所在。中国上古之弦琴，初期必有匏瓜装置。

---

①参见王迪、顾国宝《漫谈五弦琴和十弦琴》一文，原载《音乐研究》1981年，第一期。

②《信阳战国楚墓出土乐器初步调查》载《文物参考资料》1958年，第一期。

③语出《旧唐书·音乐志》。

后来吸收借鉴了匏琴以匏作为共鸣装置的长处，并受竹胴琴的影响，创造了中空的木质音箱装置，遂将匏瓜舍去，而在琴上原先匏瓜所在的位置另设匏瓜形的木枘用以张系弦线。

罗振玉说："（𤔔）从丝附木上，琴瑟之象也。或增'𠂤'以象调弦之器，犹今弹琵琶、阮咸之有拨矣。"①现在看来，"樂"字之"𠂤"，当作匏之遗存的木枘之象讲。由于双匏竹胴琴原先匏瓜的位置是在胴之首尾，因此中国先秦古琴的木枘既有如曾侯乙墓之五弦筑在琴首的，也有如楚瑟在琴尾的。特别是曾侯墓之十弦，其匏瓜形木枘恰在琴尾之下部倒吊，正如匏琴之匏在琴弓或琴胴下部倒吊一般。琴、筑、箏、瑟初源本一，可以由此得到说明。日本东京国立博物馆所藏之金铜灌顶幡天盖透雕中的卧箜篌器首竟有两个木枘。此，亦指示着中国汉魏隋唐古琴——卧箜篌与双匏琴以及筑瑟之间的渊源关系。

匏琴在当今我国南方少数民族中仍有遗存。即在北方，也有蛛丝马迹可寻。南方之独弦匏琴，已为人所熟知，这里不再详论。惟对于北方之匏琴遗存，因其关系重大，特加讨论如下。现在公认的北方民间乐器"椰胡"（板胡之一种），其共鸣箱，即是以椰壳复以桐木薄板而成。《清史稿·乐志》载："胡琴：二弦、竹柄，椰槽，面以桐。"因其用椰壳为槽，故"椰胡"又称作"瓢"。所谓"瓢"，就是"匏"，一音之转而已。《事物绀珠》卷十六《音乐部》说："壺琴，一名匏琴。"这就清楚地指示，壺琴（即"胡琴"）与中国上古之匏琴的渊源关系。

过去许多外国学者，皆以为中国"胡琴"（指二胡一类的弓擦弦乐器）是从印度、阿拉伯传来。但就中国二胡、板胡一类乐器的形制与印度之"拉瓦那斯特隆"（Ravanastron）、阿拉伯之列巴布（Rebab）相比，中国之二胡、板胡的形制更为原始。

---

①语出《殷契书契考释》（增订本）卷中，第40页。

拿“丌”之所象的一弦匏琴与二胡、板胡一类中国胡琴以及印度的“拉瓦那斯特隆”、阿拉伯的“列巴布”相比，中国胡琴更多地保留了古匏琴的形制。中国胡琴的琴杆，仍为古匏琴之乐干的棒状；其器之共鸣筒沿用了古匏琴之椰壳（后来二胡采用了类似弦鼗——三弦之鼓头的共鸣音槽）；以轸调律，并在大约四分之三处——正当一弦匏琴系匏之处——装置了千斤。此千斤，正是由匏琴拴系匏壳之缘轸转化而来。从中国胡琴安有千斤一点看来，它比之印度的“柯加”（kaka），要更为古老。

过去，许多人皆以为“胡琴”即“胡人之琴”。其实，正如劳费尔（B. Laufer）所说：“形容词‘胡’字决不能当作标志外国植物的可靠标准，名字上带有‘胡’字的植物即使是从外国来的，也不见得指亚洲西部的或伊朗的植物”。① 又说：“‘胡’或‘葫芦’（Lagenaria Vulgaris）的‘胡’或‘葫’字，乃代替‘匏’字”。② 最初所谓“胡琴”，只是“壶琴”、“葫芦琴”之意。《宋史·乐志》载绍定三年姜夔所进《大乐议》说：“有曰夏篪、鹍鸡，曰葫芦琴、渤海琴，沈滞抑郁，腔调含糊，失之太浊”。《明本大字应用碎金》下卷亦有“葫芦琴”一名。此所谓“葫芦琴”即“胡琴”的前身。傣族乐器“多洛”即其遗存。据袁丙昌、田联韬《傣族乐器》③一文：“多洛……琴筒用椰子壳或木头挖空制成。……多洛琴弦的安装方法也有两种：一种和二胡相同，有千斤，弦距琴杆较远，弓子置于两弦中间。”凡此用“匏”——椰壳为槽的弦琴，都可以称之为“葫芦琴”。这种乐器在民间流传甚久之后，方见之于史籍文献的记载。这便是隋唐所谓的“奚琴”（即嵇琴）。“奚琴”之始，是用竹片在两弦之间擦弦发音的，这是“击筑”之法的演变。与此类似的便是“轧箏”。

①劳费尔《中国伊朗编》，林筠因译，商务印书馆1964年版，第15页。

②同上，第18页。

③原载《乐器科技》1980年，第六期。

宋·陈旸《乐书》说："唐有轧箏，以竹片润其端而轧之，因取名焉。"唐·皎然《观李中丞洪二美人唱歌轧箏歌》说：

轧用蜀竹弦楚丝，
清唾宛转声相随。

这种用竹轧弦的方法，用之于竹胴琴后裔——秦箏，便成为"轧箏"；用之于保持原始形态的匏琴，便是所谓的"奚琴"。陈旸《乐书》说："奚琴，本胡乐也；出于弦鼗，而形亦类；奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之；至今民间用焉"。其实，无论从"奚琴"脱胎于匏琴，还是借鉴"弦鼗"的形制将椰槽改为鼓头而言，"奚琴"都是中国固有的乐器。说其为"胡乐"，原不过是说它是中国中世纪时仍固守华夏远古旧制的东胡少数民族乐器而已。"奚琴"用竹片轧弦的旧法，在中国西北边地乐人手里演变成为以马尾琴弓擦弦的新术。至此，才有了今日的胡琴族乐器。沈括《梦溪笔谈》卷五载有一首沈括自作的军歌，曾提到过"马尾胡琴"。《歌》曰：

马尾胡琴随汉车，
曲声犹自怨单于。
弯弓莫射云中雁，
归雁如今不寄书。

这里所说的"胡琴"，查《元史·乐志》，曾有如下记载："胡琴，制如火不思；卷颈，龙首；二弦，用弓捩之——弓之弦以马尾。"这里所说的"胡琴"，原是由匏琴和竹胴琴综合而来的管状、棒状琴。这种管状、棒状琴，在中国西北域龟兹之地，发展成为棒状琵琶。隋唐时人，管这种棒状琵琶叫做"胡琴"，"火不思"即其变体之一。唐乐有大小忽雷，又名龙首琵琶。其器为长颈棒状梨形，正是鳴琴在西北边地受中国"秦汉子"琵琶影响的产物。这种长颈棒状琵琶，一名"忽雷"，又叫做"胡琴。"清·姚燮

《今乐考证》引《南部新书》说："韩晋公入蜀，伐奇树，坚致如紫石。匠曰：'为胡琴槽，他木不可并。'遂为二琴：大曰大忽雷，小曰小忽雷，后献德皇。"

随唐，所谓"胡琴"，是匏琴一类乐器在西北边地之变体——龟兹长颈棒状琵琶。此所谓"忽雷"，则正是由匏琴而来的同类乐器——"筑"发展而来。"筑"在古代，曾是祈年求雨之祭典所用乐器。虺龙在古代中国，曾被视作能兴风作浪、呼雷降雨的灵物。所以，筑也有以虺首为饰的，此所谓"鳄琴"。"忽雷"所谓"龙首"者，不过是鳄琴的虺首之饰。清文字训诂学者桂馥《札朴》说："忽雷即鳄鱼。"查《太平广记·卷第四百六十四·骨雷》条，也有类似的说法。《广记》说："鳄鱼别号忽雷，……一名骨雷。"鳄鱼，又名"虺龙"。"虺虺"（读若灰灰）者，雷声也。"忽雷"是否由此声讹附会而来，也未可得知。"忽雷"又写作"霍雷"。敦煌遗书伯二一七八《破魔变文》说："（魔王）用霍雷为战鼓，披闪电作朱旗。"这个说法，与川滇大小凉山彝族毕摩的祖神"可以呼吼成雷，眨眼成雨"① 的传说，使我们可以知道：在"忽雷"这个乐器名称中，遗留着华夏之先祖以"筑"为祭祀乐器，祈年求雨的古代习俗。"忽雷"以虺首为饰。"虺首"，又称"鼉龙之首"，《新唐书·骠传》所载"鼉首箏"——"木为虺首"之独弦匏琴。也是鳄琴一类。所以，龟兹长颈棒状琵琶、鳄琴、鼉首箏、忽雷、筑，都是中国上古"丌"之所象匏琴与竹胴琴综合的同一类弦琴。沈括所谓"马尾胡琴"，当指以马尾琴弓擦弦发音之此类乐器。

这类乐器至今仍有遗存，哈萨克族之柯布孜（按：即火不思）即是古之"马尾胡琴"。此器之形，与古称为"胡琴"的龟兹长

①见任继愈主编的《宗教辞典》上海辞书出版社1981年版，第603页。

颈棒状琵琶正同。它全部木制，形似大木勺，无品位，有三根骆驼筋制的弦，琴身上半部蒙薄木板，下半部蒙骆驼皮或羊皮，演奏时两膝夹琴，左手按琴弦，右手持马尾弓拉奏。这种“马尾胡琴”，与今之弓擦弦胡琴族乐器不尽相同。但是有迹象表明，这种马尾胡琴的原始型态，仍是“匏琴”、“葫芦琴”。在今之广西、贵州、湖南接壤的少数民族聚居区之牛腿琴，是和哈萨克之“柯布孜”同类的乐器。但苗民却叫它“果哈”——瓢琴；“三都都江的苗民干脆直呼其为‘古瓢琴’。”① 今日所谓的“胡琴”，正是保守匏琴（瓢琴）旧制的马尾弓擦葫芦琴。今日伊朗尚存之卡曼恰（kemendjah），维吾尔族称之为“哈尔扎克”或“艾捷克”的乐器，正是这种保守匏琴旧制的马尾弓擦葫芦琴。其器尚存乐弓棒状之形；共鸣体原先用半个椰壳，现虽改用木制，仍固守椰壳半圆球形。这种乐器的器名“卡曼恰”（kemendjah），亦是“坎侯”、“琴”之古音kam的译音。马尾胡琴中，正是这一类保守匏琴旧制的“葫芦琴”，才被汉族乐人接受了下来。至此，葫芦琴之“葫”字才取掉了草头，总算是带上了中国西北边地民族的意味。据以上种种，我认为：现在中国以二胡为代表的胡琴族弓擦弦乐器，穷本溯源而言，无论是其保守匏琴旧制（棒状乐弓，有名为“千斤”的绦轸，椰壳为槽）的形制特点，还是其由击筑之法演变而来的以弓擦弦的演奏方法，都是中国上古匏琴的直系，而非外域传入的乐器。

①参见何洪《牛腿琴》载《乐器》1981年，第6期。

五、中国远古匏琴——“筮篌”的语源

许慎《说文解字》说：“竽：管三十六簧也，从竹亏声”。“亏”（即“于”）古音读作kaom，正与“琴”之古音kam相近。“丂”之古音，也应如此。但是到了后来，其义其音则有所变化。《说文解字》说：“亏，于也，象气之舒，亏从丂从一，一者其气平之也，凡亏之属皆从亏。（徐铉校曰：‘羽俱切，今变隶作于’。）”“亏”初形为“于”，徐铉“变隶作于”之谈，纯属附会牵强。这一个字，其音若kaom，若yu，相差如此之远，其中之一，必有讹误。这个讹误的产生，必有历史的原因存在。我以为“丂”之古音，必为kaom，其若“yu”之音，是因袭“雩”（即“雩”）字的读音。“丂”是“雩舞”所用的乐器。上古求雨必鼓“丂”，所以，“丂”字后来又写作“雩”。

甲骨文之“雩”字从雨，故也读作yu。竽是插管入“丂”之匏的乐器，故也从之称之为“丂”。待到“丂”之所象匏琴在中国被改造之后，“丂”字就成了竽的专称，而改为从竹，始有今之“竽”字发生。其若“亏”之音，自此不复有人知晓，只在湖南土家族语言中留下了一些蛛丝马迹。湖南土家族之所以把吹之簧管名之为“咚咚呛”者，其源盖出于此。

今日所说的“音乐”，音就是“言”，就是箫。原始乐舞，以言箫为巫具，行宗教之仪式。言箫之语词意义扩大，是为音乐之音。“乐”（即“樂”），就是琴，初读若“亏”（kaom）、若“空”（kam），也是琴之语词意义的扩大，是为音乐之乐。古代说“音乐”，就和今天说“管弦”一样。后来“樂”也和

“𠂤”一样，随“雩”改读作yu，又声讹为yue。至此“音乐”不复再存弦乐之上古字音，而仅存管乐之上古字音。此“”字的声讹，和“𠂤”字的转读，是可以互训互证的。

“琴”之古音 kaom，过去都说是外来语的音译。郭沫若先生《隋代大音乐家万宝常》一文说：“琴古音读kam，与希腊语之kaγωγ亚剌伯语之ganun（均弦乐器名）为同系盖起源于巴比伦。”① 根据郭说，琴的古音kam（按：古无舌面音，琴字古为舌根音、东、侵、冬、蒸、谈诸部皆收唇，故琴的古音当读作kam），似乎是希腊语、波斯语的译音。

与此说针锋相对，美国学者劳费尔却说：“波斯字（也许是奥斯曼利字）Cank（‘竖琴或六弦琴，尤其是妇女所弹的’）或许是由汉语‘箏’来的”。② 我以为，劳费尔所说，更为接近历史真实。但波斯语Cank、ganun（即竖箜篌）并不是由秦代的“箏”字而来，而是由“雩”“ ”，“坎侯”、“空候”而来。

因声求源，所谓“竖箜篌”之“箜篌”，在中国有着更为古老的历史。前已述及，“𠂤”字，古音读如kaom。琴字之古音kam，是“𠂤”字的读音之转。康殷先生《文字源流浅说》释说：“：象手执𠂇敲或徒手拨乐器弦以奏乐状。加为声。……墙声。”由此可知，甲骨文之“”字，也应读作kangm，“𠂤”之古字，“”之古字，传至后世，便有“坎”、“空”之同音字替代，是谓之“坎侯”、“空侯”（即箜篌）。

波斯之竖箜篌，其固有的名称是Harp，是在公元前两千六百年前即已出现于美索不达米亚地区的苏美尔人之弓形竖琴。见之于乌尔王后陵墓的这种乐器，经亚述传存而后流入波斯，保持着Harp的原名。而同类乐器经埃及而传入印度、龟兹者，则被

①郭沫若《历史人物》，新文艺出版社1953年版，第183页边注。

②〔美〕劳费尔《中国伊朗编》，林筠因译，商务印书馆1964年版，第400页。

称作Vina。Harp和Vina两名，至今犹存，充分显示着与中国弦琴之名不同的特色。

Vina和Harp，在历史的进程中，有着完全不同的遭遇。经埃及传入印度之弓型竖琴Vina（即中国古籍中之“凤首箜篌”），到了后来，则被中国卧箜篌统系的匏琴式Vina取代。此所谓匏琴式Vina，已完全与印度古籍之弓型竖琴的Vina不同，并非印度之固有乐器，而是得之于中国殷商之匏琴的嫡传。今日印度，空有Vina之名，已毫无弓型竖琴之Vina的踪影。

与此不同，经亚述传存而流入波斯的Harp，则保守了弓型竖琴的原型。Harp在古波斯之地，受中国古代瑟一类弦数众多之弦琴的影响，由本来就比印度Vina稍多的弦数，更发展成二十三弦、二十五弦、甚至更多弦的大型竖琴。并在保守Harp原名的同时，并用了Cank、ganun等由中国弦琴——“坎侯”之名音译而来的名称。

Cank、ganun最初的语源，即是“丌”“箕”。“丌”之所象的中国上古弦琴，“箕”之所名的中国上古弦琴，在先秦时，另有一名作“空桑”。“空桑”是楚地方言。《楚辞·大招》说：“魂兮归来，定空桑只”。这里所说的“空桑”，原是匏琴的称谓。但到了《山海经·东山经》中，却成了山名。《山海经》说：“东次二经之山，曰空桑之山，北临食水，东望沮吴，南望沙陵，西望湣泽。有兽焉，其状如牛而虎文，其音如钦，其名若榆榆，其鸣自叫，见则天下大水。”其中“其音如钦”之句，可与《旧唐书·音乐志》（箜篌）：“其声坎坎应节，谓之坎侯”对照来看。“钦”，古音也读作kam，若同“空桑”之“空”字之音。所谓“见则天下大水”。实际上不过是上古“空桑”用以“雩祭”以祈甘雨的渲染神化。《周礼·春官》说什么“空桑之琴瑟”，这恰恰是伪典露出的马脚。“空桑”，原即“琴瑟”。“空桑”与“琴瑟”在上古之时，原是音韵相通的别字。“丌”

之所象的中国匏琴，起初在楚地被称作“空桑”，后来中原人又造新字“琴瑟”，遂取代了楚地方言“空桑”之名。但是“空桑”之名，却为荆楚之地的乐人所保持，并成为保持匏琴特色之荆楚“击筑”一类乐器的专称。此所谓“空桑”，实即“空侯”之原名。《汉书·礼乐志》所载郊祀乐歌《景星》写道：

空桑琴瑟结信成，
四兴递代八风生。
……
上天布施后土成，
穰穰丰年四时荣。

这首郊祀乐歌是汉武帝元鼎五年——公元前112年于汾阴得鼎，祭后土于汾阴泽中方丘时所用。据《史记·封禅书》武帝祭太一、后土乐用空侯及二十五弦的记载，我们可以知道：当时《景星》所谓的“空桑”，便是后来《史记》所谓的“空侯”。李纯一先生曾说：“根据乐器史的研究，弦乐器也早已在原始时期里出现了，说不定我们固有的弦乐器原来不叫做（或不写做）甚至不是琴、瑟、而其本名或其原物至今未被发现，这也是可能的。”①作者敢以“空桑”一名所称之“箜”一类的楚地弦琴，为李纯一先生此说备其一证。

综上所述，我以为“箜篌”一名，原是中国弦乐器之名，究其语源，不在波斯，而在中国。这个名称，曾被用来翻译外域、外族之弦琴，遂有“胡箜篌”、“竖箜篌”、“凤首箜篌”之名的发生。为和这些名称区别，又在原先的“箜篌”二字之前冠以“卧”字，遂有“卧箜篌”的称谓发生。这一如今日“琴”是中国乐器的通称，用来翻译外来乐器，便有“钢琴”、“风琴”、

①李纯一《我国原始时期音乐试探》原载中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第二辑，音乐出版社一九五七年版，第23页。

"电子琴"之名一样，其实这些乐器，原来并不叫做"箜篌"，而叫做Harp、Vina；并不叫做"琴"，而叫作piano、organ、synthesizers。

汉世之"坎侯"，"空侯"随着楚汉文化的远播，在东亚、南亚、中亚、西亚都留下了它的踪迹。因之，"坎侯"、"空侯"一名，也遍于亚洲各地。波斯的Cank、ganun，缅甸的mi gyaun，泰国的ta khe，日本的"空古"、"空午"(kuko)，都是中国"坎侯"、"空侯"一名的译音。

日本学者林谦三先生，在推测卧箜篌可能源于南方系的竹胴琴一类乐器之后，曾经提出：乐器源自南方"和语原之近似西方相背驰"① 的疑问。现在看来，这个疑问应该视作虚拟而乌有的矛盾，而予以彻底抛弃。实际上，卧箜篌，是中国固有之乐器，并非是由南亚北渐于中国。相反，是由中国南下于南亚，以至远达于马达加斯加岛屿。南亚遗存之卧箜篌统系的棒状、管状匏琴，乃是中国文化远播的结果。与此同样，波斯语之Cank、ganun，也是中国弦琴的固有名称之音译。二者原出一系，并无"相背驰"之嫌。

六、中国远古弦琴——竹胴琴

中国远古匏琴，是棒状的乐弓。今日中国的弦琴——二胡犹存其原始之型，但今日中国的琴、瑟类弦琴，已与其型有所不同。究其原因，乃是中国远古匏琴，与中国远古竹胴琴的综合。在中国上古弦琴之中，因为本有匏琴、竹胴琴两大类别；所以，

①林谦三《东亚乐器考》音乐出版社1962年，版第204页。

后世中国的弦琴，虽已是综合型的弦琴，但仍泾渭分明地分为两个统系：一是以“琴”之名统称之的匏琴之属，一是以“瑟”为其代表的竹胴琴之属。

《宋史·乐志》载姜夔《大乐议》说：“八音之中，琴、瑟尤难。琴必每调而改弦，瑟必每调而退柱。”我以为，姜夔之说，道破了中国古代琴与瑟两大类弦琴的根本区别。所谓“琴”，是一脉相承古之匏琴将琴弦首尾相系于乐弓之棒两端的方法，利用琴弦所系的张弛，来确定或者改变琴弦基音的弦琴。而所谓“瑟”，则是在琴弦中部加一活柱作为“音码”，以“品声按柱”①之法来确定或改变琴弦基音的弦琴。

瑟与箏，是由“商代已经知道竹子的多种用途”②的中国之竹胴圆形管柱琴（Röhrenzither）或者半管状琴（Halbröhrenzither）发展而来。这一类乐器的最初形制是如林谦三所说：“以毛竹为槽，划其皮为细条，两头不切断，刳开竹皮下面，挑起竹皮细带来即以为弦的乐器。……这种乐器，有的挑起竹皮弦来，塞进马儿去张紧弓弦来弹奏，一如寻常的弦乐器；也有插进一板在两弦之间，或在带状的弦中央做个结节，用棒或槌来打。”③据马可先生《中国民间音乐讲话》，这种乐器的原始形态，至今在河北武安平调的伴奏乐器中仍有遗存。④

特别值得注意的是：竹胴琴划其皮为细条以做琴弦的构造特点，决定了这种乐器必然要：“塞进马儿去张紧弓弦来弹奏”。这正是陈旸《乐书》所谓“品声按柱”之法。这种原始的竹胴琴系紧弦线之后，又在琴弦与琴胴之间塞进活动竹码的“品声按柱”

---

①语出宋·陈旸《乐书》。

②〔英〕李约瑟《中国科学技术史》第一卷《总论》第一分册，科学出版社1975年，版，第18页。

③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第131页。

④参见马可《中国民间音乐讲话》，音乐出版社1959年版，第133页。

之法，便成为中国先秦古琴——瑟、筝之单弦音码的滥觞。

瑟、筝之单弦音码，是可以移动的活柱。或用一柱（码）在弦之一端或中间；或用二柱（码），弦之两端各一，或一在一端，一在中间。这种活码，在吹管乐器相对比较发达的历史条件下，只须“品声按柱”——按照吹管乐器的音高标准，移动音码，使之应合即可。无须必备弦音分割思想的前提。根据中国音乐史的实际情况，中国最早的固定音高乐器是陶埙。早在夏代，中国就已经创造成功了三音孔陶埙，而且建立了比较完备的音律体系。所以弦乐器定音，在中国最初是以陶埙为标准的。三音孔陶埙之音孔位置形若“品”字，故又称作“品”（𠙵）。“品”在上古，是时髦的高级乐器。以这种三音孔陶埙作为弦乐器定音的标准，便是“品声按柱”、“品柱”一类术语的语源。

《晋书·律历志》说：“律之始造，以竹为管。”如果把这句话的“以竹为管”，改为“以埙为器”，便会完全符合中国上古音乐史的实际。正因为中国乐人早就在陶埙一类闭管乐器上，建立了以大三度为基础的一套相对完备的乐律体系。所以殷商之竹胴琴在琴弦与竹胴之间“塞进马儿去张紧弓弦弹奏”的实践经验，并没有能够很快上升为弦音分割的理论思想。也正因为直至战国初，弦音分割的思想还尚未完全成熟，所以一弦一音，集多弦而为一器的多弦异音弦琴，便成了这一时期弦乐器主要的发展方向。楚国之二十五弦瑟，和秦地的十三弦筝，是其成果。实际上，所谓“筝”，不过是弦数略少“施弦高急，箏箏然”① 的瑟之变体而已。在这些先秦弦琴之上，运用活柱来“品声按柱”只是为了确定琴弦的基音，还尚未用来分割弦线以产生一系列的分音。

《艺文类聚·乐部》说：“今并、凉二州，箏形如瑟，不知

①刘熙《释名》。

谁改也。”其实，“琴、瑟、筝、筑皆一”①筝形本来如瑟。筝在中原内地，后来虽然又有所变化，但并、凉二州一隅之筝仍守其旧，所以显出了差异。秦筝“施弦高急”，是从中国远古竹胴琴在琴弦与竹胴之间塞进竹码使其“弦急而声亮”的实践经验发展而来。正因为秦筝“施弦高急”，所以陆机《猛虎行》有“急弦无懦响”之句。曹子建《杂诗》六首之六亦有“弦急悲风发，聆我慷慨言”之句。这种“施弦高急”之法，叫做“高张”。“高张”之语，屡见于唐诗之中。如：

幽涧愀兮流泉深，
善手明徽高张清。②

弥工建安体，
高张多绝弦。③

赵瑟正高张，
音响清尘埃。④

高张朱弦琴，
静举白玉指。⑤

美人爱高张，
瑶轸再三促。⑥

欲作高张引，
翻成下调悲。⑦

---

①语出《唐宋白孔六帖》。
②李白《幽涧泉》。
③王维《别綦毋潜》。
④韦应物《乐燕行》。
⑤窦庠《留守府酬皇甫曙侍御弹琴之什》。
⑥刘禹锡《调瑟图》。
⑦刘永济《咏琴》。

从刘永济《咏琴》诗“欲作高张引”句中可以看出，“高张”之法，在唐代，应用已不局限于秦筝之上。

秦筝以及魏晋隋唐的其它一些弦琴之弦是“高张”之弦——琴弦张置于较高的柱码之上。这种较高的柱码，称作“危柱”。“危柱”之上的琴弦，被称之为“危弦”。《说文解字》曰：“危，在高而惧也。”“危弦”，便是“高张”的“急弦”。“危弦”一语，也屡见于唐诗之中。如：

危弦断客心，
虚弹落警禽。①

危弦促柱奏巴渝。②

离歌正凄切，
休更促危弦。③

轻尘依扇落，
《流水》入弦危。④

断风疏晚竹，
流水切危弦。⑤

“危柱”之语，笔者所见只有宋词二例：

霜鬓真堪插拒霜，哀弦危柱作《伊》《凉》，暂时流转为风光。⑥

料静掩云窗，尘满哀弦危柱。⑦

---

①陈叔达《秋夜独坐》。
②虞世南《门有车马客》。
③薛逢《席上酬东川严中丞叔旧见赠》。
④周思钧《晦日春宴》。
⑤骆宾王《游灵公观》。
⑥苏东坡《浣溪沙》之四。
⑦袁去华《安公子》。

“危柱”之语，在古诗文之中所以少见，是因为“危弦”一语已有琴弦高张于危柱之上的意思。在两汉魏晋隋唐以至宋代诗文中，更多出现的是“促柱”（或者“促”）一语。除上已引诗文之外，另如：

危弦促柱，变调改曲。①

抚促柱则酸鼻，
挥危弦则涕流。②

前其柱则清，（按：“前”即“促”。）
却其柱则浊。③

音响一何悲，
弦急知柱促。④

初歌《子夜》曲，
改调促鸣筝。⑤

尘多涩移柱。⑥（按：“促柱”、“却柱”皆谓之移柱。）

促柱点唇莺欲语。⑦

调移筝柱促，
欢会酒杯频。⑧

弦多弄委曲，

---

①侯瑾《筝赋》。
②张景阳《七命》。
③《太平御览·乐部》载蔡邕《月永》章句。
④汉魏古诗《燕赵多佳人》。
⑤《吴歌·上声歌》。
⑥梁·萧统《咏弹筝人》。
⑦陈后主《咏筝》。
⑧唐·孟浩然《宴崔明府宅夜观妓》。

柱促语分明。①

宝瑟和琴韵，
灵妃应乐章。
依稀闻柱促，
仿佛梦新妆。②

抽弦促柱听秦箏，
无限秦人悲怨声。③

武帝升天留法曲，
凄清掩抑弦柱促。④

侧商调里唱《伊州》，
……

玉萧改调箏柱移。⑤

箏翻禁曲觉声难，
玉柱皆非旧处安。⑥（按：隐“促柱”之语。）

南宫词客寄新篇，
清似湘灵促柱弦。⑦

大艑高帆一百尺，
新声促柱十三弦。⑧

---

①王湾《观搊箏》。
②王邕《湘灵鼓瑟》。
③柳中庸《听箏》。
④顾况《李湖州弹人弹箏歌》。
⑤王建《宫词一百篇》。
⑥王涯《宫词三十首》。
⑦刘禹锡《张郎中籍远寄长句开缄之日已及新秋因举目前仰酬高韵》。
⑧刘禹锡《夜闻商人船中箏》。

促柱张弦高吹调，
一曲凉州入沈寥。①

笙引簧频脆，
箏催柱数移。②

夜琴清玉柱。③（按："前其柱则清"是谓之"促"。）

羌管促蛮柱。④

刑随秦柱促，
愁为蜀弦么。⑤

玉萧改调移轻柱。⑥

宝柱秦箏弹向晚，弦促雁。⑦（按：箏、瑟之柱有"雁柱"之称，"促雁"就是促柱。）

多景楼上弹神曲，
欲断哀弦再三促。⑧

却倚缓弦歌别绪，
断肠移破秦箏柱。⑨

谁把钿箏移玉柱，
穿帘海燕双飞去。⑩

---

①白居易《秋夜听高调凉州》。
②白居易《杨柳枝二十韵》。
③刘永济《经庐岳回望江洲想洛川有作》。
④李商隐《和郑愚赠汝阳王孙家箏妓二十韵》。
⑤唐彦谦《汉代》。
⑥花蕊夫人《宫词》。
⑦尹鹗《江城子》。
⑧宋·苏东坡《甘露寺弹箏》。
⑨晏殊《蝶恋花》。
⑩同上。

从上引大量诗文中，我们可以得到这样一个深刻的印象："促柱"之法，在汉晋隋唐以至宋代的弦琴上，是普遍应用的重要技术手段。这种技术手段，早在战国时便已发明。"胶柱鼓瑟"之成语的典故，便是促柱技术产生于战国的明证。《史记·廉颇蔺相如列传》载："（蔺相如对赵王说）'王以名使括，若胶柱而鼓瑟耳。括徒能读其父书传，不知合变耳。'""胶柱鼓瑟"一语的本事，见鲁迅《古小说钩沉》所辑《笑林》："齐人就赵人学瑟，因之先调，胶柱而归，三年不成一曲。齐人怪之，有人从赵来者，问其意，乃知向人之愚。（《太平广记》二百二十六。）"由战国时人视"胶柱鼓瑟"为错误，我们可以知道，当时的瑟柱，一定是可以移动的活柱。这正如《淮南子·氾论训》所说："因时变而制礼乐者，譬如师旷之施瑟柱也，所推移上下者无寸尺之度，而靡不中音。"

先秦的移柱技术，是在长期之"品声按柱"——根据管律以定弦音的实践当中以耳齐声的，所以"推移上下无寸尺之度"——没有徽位而全凭乐感经验。到了汉代，则产生了象京房准那样有"六十律清浊之节"的移柱技术。《后汉书·律历志》载："房又曰：'竹声不可以定调，故作准以定数。'准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节"。此京房准，据《后汉书·律历志》说："均其中弦，令与黄钟相得，案画以求诸律，无不如数而应者矣。"此所谓"均其中弦"，是采用"移柱上下"①之法。这就产生了中国古琴史上，继《淮南子·修务训》所载之"绳轸"之徽之后的第二类琴徽。如果说作为"绳轸"的琴徽，仅仅起着"品声"的作用的话，那末，京房十三弦准之中弦下的"六十律清浊之节"便是移柱应律的标志，在实际演奏用的筝、

①语出《魏书·乐志》。

瑟之上，则是促柱变调的标志。张景阳《七命》说：

器举乐奏，
促调高张。

《文选》唐·李善注说："杨雄《解难》曰：'今夫弦者，高张急徽，'"这里，出现了"急徽"二字。但很显然地这不是今日之古琴标示泛音的十三徽。这里所谓的"急徽"，其义正与《七命》下文"抚促柱则酸鼻"之"促柱"相同。促柱至一定的音位，则可以使本律升高一律（半音），或调升一定的微分音差。同样，加大千斤（缘轸）的约束力量，使琴弦张得更紧，也可以使琴弦基音升高一律（半音），或调升一定的微分音差，这便是所谓的"急徽"。而十三徽则是弦上泛音的节点，应之则泛，"急"之则失。杨雄《解难》"急徽"的说法，至少排除了汉世琴徽是为泛音标志的可能。那末，它是不是象今日古琴这样，以十三徽为其参照座标，而在徽之右方按弦取音的意思呢？我以为，根据当时的弦琴定弦和实际乐曲的乐调而言，这种可能性也在排除之列。

两汉魏晋以至隋唐之际，由先秦定弦不出五音的二十五弦瑟发展而来之定弦不出五音的十三弦筝，又进一步发展成为更加小型化的七弦、五弦之琴（五弦筝）。这些弦琴，虽然定弦不出五音，但由于采取了"促柱"之术，其所奏音曲，实际上是超出宫、商、角、徵、羽五音之外的。

宋·姜夔《大乐议·七弦琴与九弦琴图说》说："琴为古乐所用者，皆宫商角徵羽五音，故以五弦散声配之；其二变之声，惟用于古清商，谓之侧弄，不入雅乐。"宋·蔡元定《燕乐书》则说："一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角。五声之号，与雅乐同，惟变徵以于十二律中，阴阳易位，故谓之变，变宫以七声所不及，取闰余之意，故谓之闰。四变居宫声之

对，故为宫（按：即是清角。以林钟下徵为宫，清角恰为黄钟之宫。）俗乐以闰为正声，以闰加变，故为角，而实非正角。”（按：即是清羽。“七声所不及”是说燕乐之变宫比雅乐之变宫低下一律——半音：“七闰为角”“而实非正角”，是说燕乐之变宫，比“徵角”——徵音之上大三度低下一律——半音）。将此两则文献综合，方能理解“楚调者，汉房中乐也；侧调者，生于楚调”① 之说。我以为，所谓“楚调”者，是采用五声音阶的乐调；而所谓“侧调”（“侧弄”）者，则是将楚调之角运用促柱之术升高一律——半音变为清角，将楚调之羽运用促柱之术升高一律——半音变为清羽（闰）的乐调。此所谓“二变”、与一般古典文献中的“二变”——变徵、变宫不同，因此，蔡元定才加以特别的解释。正因为“侧调”是由“楚调”运用促柱之术变化而来，所以才有“促调移轻柱”②；“侧调者，生于楚调”的说法。

我这个说法，并非凭空产生，而是受甘肃陇东道情（今名“陇剧”）“花音”“伤音”的变化之启发而来。甘肃陇东道情，有“花音”、“伤音”之分。其所谓“花音”，是五声音阶的徵调式；其所谓“伤音”则是以清角取代角，从清羽(闰)取代羽的不完全的七声徵调式。这在陇南影子腔中也有典型的反映。今之秦腔的“花音”、“苦音”也是这一类而有所变化。推其古制，当为花音角声促其柱为伤音清角之声；花音羽声促其柱为伤音清羽之声；其调式主音为徵声，徵声及其下五度宫声，上五度商声为“花音”、“伤音”这两个色彩不同的徵调式所共同的调式骨干音。这种促柱、却柱以改变调式色彩的方法，在陇南影子腔中谓之“上音”（“欢音”）、“下音”（“苦音”）。其所谓“上”者，是指胡琴按指向千斤方向朝上移位，这正和筝、瑟的“却柱”相类；其所谓“下”者，是指胡琴按指向琴筒方向朝下移

①语出《全唐诗·相和歌辞序》。

②梁·玉台卿《咏筝》诗语。

位，这正和筝瑟的“促柱”相类。这里的“上”、“下”，也是只运用于角与清角，羽与清羽之间。

正因为“侧调”是由“楚调”运用促柱之术变化而来的“伤音”、“苦音”，所以汉魏古诗《燕赵多佳人》才说：

音响一何悲，
弦急知柱促。

这里所指的“柱促”之弦，当是角与羽声之弦。由于在秦汉弦琴上，运用了类似今日二胡千斤的“绦轸”——徽。所以，这种由角至清角，羽至清羽的变化，也有用“急徽”之术实现的。《淮南子·主术训》说：“夫荣启期一弹，而孔子三日乐感于和。邹忌一徽，而威王终夕悲感于忧。”这里所说的“一徽”，当指“急徽”而由楚调花音转变为侧调伤音。古之所谓侧调“生于楚调”，正与陇东道情伤音生于花音一样。陇东道情之“花音”、“伤音”，陇南影子腔之“上音”（“欢音”）、“下音”（“苦音）正是楚汉相和歌曲“楚调”、“侧调”之遗风，其“二变”之声，当为清角和清羽（闰）。燕乐七声音阶，正是“楚调”和“侧调”之综合。今之秦腔的“苦音”，角与清角、羽与清羽并用，正是这种综合过程之活的化石。任二北先生曾说：“先民文艺之保存，不仅属于遗墟掩没之甲骨金石，石室封存之织绣写卷，岩窟储藏之造像壁画等而已，即如歌舞一端，古容古声之流风余韵，亦广泛流存于祖国有关地带之民谣俗戏之中，安得有力者，作有系统之调查，与无形体之挖掘，早为著录，毋使其日趋湮没欤！”① 陇东道情之传存“楚调”、“侧调”古风的实例，又一次证明了任二北先生的远见卓识。

由汉世《相和歌》之“楚调”、“侧调”原来面目的认识，

①任二北《敦煌曲初探》上海文艺联合出版社，1954年版，第183页至第184页。

我们可以知道：隋唐燕乐原是由楚汉乐调演化而来，其原始便是所谓的“清商三调”。《魏书·乐志》载神龟二年(公元519年)陈仲儒奏仪说：“瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主。”据此，过去一般人们所以为的“清商三调”是如下表：

清商三调表（一）

律吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹	清姑
平调	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫				
清调			商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		
瑟调					角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

如此认识，杨荫浏先生便得出了以下结论：“平调相当于fa调式，清调相当于Sol调式，角调相当于La调式”①。其实，这样的清商三调，在定弦不出五音，以促柱技术求得“二变”的两汉魏晋隋唐弦琴上并不存在，真正存在于两汉魏晋隋唐定弦不出五音，以促柱技术求得“二变”之弦琴上的“清商三调”，是如下表。如此认识，平调是为“燕乐七声音阶”do调式，清调是为燕乐七声音阶re调式，瑟调是为“燕乐七声音阶”的mi调式。如此认识，才能解释何以郑译与苏夔说：“《清乐》黄钟宫，以小吕（按：即‘仲吕’）为变徵，乖相生之道。”其实，仲吕之“变徵”，原本不是由应钟五度相生而来的蕤宾一律，而是由姑洗促柱升高一律而来的“仲吕清角”。如此认识，才能知道，在隋唐不仅有雅乐七声音阶的“大吕应调”（大吕为“太簇宫”之应声），

①杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上）人民音乐出版社，1981年版，第133页。

清商三调表（二）

律吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹	清姑
平调	宫		商		角	变		徵		羽	闰		宫				
清调			商		角	变		徵		羽	闰		宫		商		
瑟调					角	变		徵		羽	闰		宫		商		角

而且有清乐七声音阶的“姑洗应调”（姑洗为“仲吕宫”之应声），此所谓“瑟调”。所谓燕乐七声音阶mi调式的“瑟调”，按隋唐实际使用的乐律比所标记的乐律低下五律的情况，正是黄钟宫一均的清乐七声音阶应调。此，正如下表所示：

标记音律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹	清姑
实际音律	倍林	倍夷	倍南	倍无	倍应	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
“瑟调”					角	「变徵」		徵		羽	「变宫」		宫		商		角
“应调”					「应」	宫		商		角	清角		徵		羽		「应」

同样，所谓燕乐七声音阶re调式的“清调”，按隋唐实际使用的乐律比所标记的乐律低下五律的情况，正是黄钟宫一均的清乐七声音阶la调式。此，亦如下表所示：

标记音律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹	清姑
实际音律	倍林	倍夷	倍南	倍无	倍应	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
（清调）燕乐re调式			商		角	「变徵」		徵		羽	「变宫」		宫		商		
（清调）清乐la调式			羽		「应」	宫		商		角	清角		徵		羽		

由此，我们可以知道：“清乐”（按：即“清商乐”）与“燕乐”，原是同源的东西。隋唐“燕乐”之渊源，正应从楚汉清商三调中去追溯。

正因为两汉魏晋以及隋唐之际的多弦异音弦琴，是定弦不出五音，只能运用促柱技术以改变调式色彩而不能任意转调的乐器，所以，很少有按十二律吕定弦的。唯一的例外，便是音柱排列参差如雁行的十二弦秦筝，及《宋史·乐志》所说的“以象律吕之数”的“十二弦琴”。这种十二弦秦筝，十二弦正应六律·六吕。这是旋宫转调之术由象征四季的四宫扩大到象征十二月的十二律所要求，而在汉代产生的乐器。它的弦制正如魏·阮瑀《筝赋》所说：“弦有十二，四时度也。”（出宋·陈旸《乐书》）晋·傅玄《筝赋·序》也说：“弦柱十二，拟十二月。”十二弦之秦筝在唐代用于“清乐”之部。《旧唐书·音乐志》载：“清乐筝十有二弦，他乐皆十有三弦。”宋·陈旸《乐书》也据此而言：“唐唯清乐筝十二（弦），……他皆十三弦。”“清乐”本是楚汉旧乐，但清·姚燮《今乐考证》所引《同话录》却说：“筝制十三弦。旧制亦有十二弦者，谓之‘秦筝’。”朱骏声《说文通训定声》更明言：“古筝五弦，施于竹如筑，秦蒙恬改为十

二弦，变形如瑟，易竹以木。”这种说法，正说明“秦声”与“清乐”是同类的音声。

如晋·贾彬《筝赋》所说：“设弦十二，太簇数也，列柱参差，招摇布也。”此十二弦之筝，与十三弦之筝，在音位排列上，是完全不同的两种乐器。十三弦之筝，据宋·陈旸《乐书》说：“本朝用十三弦筝，第一弦为黄钟中声，设柱并同瑟法。”由“设柱并同瑟法”一语，可知其定弦仍不出五音之外。而十二弦筝，则如陈旸《乐书》所言，是“十二弦合乎十二律”之器。历史上除了象京房所制，中弦移柱以应各律，十二律吕一一施于其余十二弦之上的十三弦准以外，十三弦筝都是定弦不出五音的弦琴；但十二弦筝，却一直是弦应六律六吕，而非定弦不出五音的弦琴。这种十二弦合乎十二律吕的十二弦筝，虽然六律、六吕俱备，但比之定弦不出五音的十三弦筝，音域却局限在八度（一均）之内，而显得狭窄了一些。音律齐全与音域狭窄的矛盾，在这样的多弦异音，只弹散音的弦琴之上，只好或者采取增加弦数的办法解决，这样势必会使得乐器庞大笨重而难以携带，难以演奏；或者采取一调一器，十二器而具六律、六吕之调的办法，这只有在诸侯之家才能办到。曾侯乙墓之十二具二十五弦，以及其它一些楚汉墓葬出土的成套大瑟，或许便是为此而备的。

七、中国先秦新兴弦琴——击筑

春秋战国，中国弦琴有了长足进步。在此历史进程中，荆楚之地的上古先民为中国音乐的日后发展，做出了重要的贡献。楚地的音乐文化，承续了殷商巫乐之遗风。直到战国之际，在巴、

庸、荆、楚、吴、越、江、淮之地，荆楚巫乐向雅声化的楚声之历史转折还尚未最终完成。承续殷商巫乐遗风的荆楚巫官音乐文化和周之史官雅乐文化交织在一起，呈现了一种富有农业社会色彩的乐器钟磬之类，和富有渔猎社会色彩的乐器“空桑”之类争奇斗艳，而钟磬鼓龠之类仍占相当重要地位的错综复杂的情况。这种情况在楚国文学和楚地文物中留下了不少可供研究的资料。屈原《九歌》是楚国之乐舞歌词，其中有关于此一时期楚国音乐舞蹈的生动写照。《九歌·东君》写道：

芳声色兮娱人，
观者憺兮忘归。
缡瑟兮交鼓，
箫钟兮摇簴，
鸣䶵兮吹竽，
思灵保兮贤姱。
翾飞兮翠曾，
展诗兮会舞，
应律兮合节，
灵之来兮蔽日。

屈原的生动描写，今日已被湖北随县曾侯乙墓的考古发现所证实。屈原诗中所咏的乐器：瑟、鼓、钟、磬（屈原诗中以应钟磬的“簴”，除了簴之本义外，在这里是磬的代称，以和前面的“钟”字对应）、篪、竽，墓中皆有实物出土。诗中咏“竽”，是因为“竽”是楚人创造的当时最高形态的吹管乐器。同理，诗中咏“瑟”，也是因为“瑟”是楚人创造的当时最高形态的丝弦乐器。在战国之时，楚人之二十五弦瑟，代表了当时弦琴发展的方向。这个方向，便是一弦一音，集多数弦而为多弦异音的乐器。这个方向，正与当时之管乐器以一管一音，编多数管而为多

管异音的乐器，为其最高发展形态的发展方向正相适应。

值得特别注意的是：曾侯乙墓中虽已有一管而有五个音孔的闭管乐器——竹篪，但仍未见一管而多音的开管乐器——竹篶（竹笛）。这是因为开管乐器的音律系统与弦振动相同。“笛孔是仿于弦音分割的。”① 这个时期没有象汉魏长笛一类单管多音之多音孔开管乐器的创造，正说明了当时还未有成熟的弦音分割思想，及成熟的一弦多音的乐器创制思想。正因为当时还未有成熟的弦音分割思想，而一弦多音的乐器创制思想才刚刚从实践中萌发，所以当时的弦琴，是以二十五弦，一弦一音的瑟为其主要发展方向，为其最高发展形态的。在这种历史条件的局限下，今日之“五音六律十三徽”，一弦而多音弹奏按音的七弦琴，根本尚未产生。所以曾侯乙墓出土之“五弦”、“十弦”比之今人心目中和神话传说中的“古琴”来说，的确“未免距离太远”②。但是，这正是历史上确曾有过，而且保存至今的真正的“古”琴。我们不能囿于古琴创造传说的古老，有意无意地以今日之琴的模式，去鉴证出土的古代弦琴，以至于对它采取不予承认的态度。

实际上，曾侯乙墓出土之“五弦”、“十弦”皆系中国远古匏琴之属的“琴”之统系。《史记·乐书》说：“昔者舜作五弦之琴（按：亦作‘瑟’）以歌南风。”此所谓五弦之琴者，即先秦原先别称之为“筑”的复弦（多弦而各弦定音无异）乐器。今曾侯乙墓出土之五弦的一具，正是古时又别称之为“筑”的五弦之琴。《史记·乐书》“以歌南风”云云，皆因其是作为荆楚巫官音乐文化有机组成部分的我国南方乐器。这种叫做“筑”的先秦古琴，正是从殷商时匏琴一类乐器发展而来。

由“丂”之所象的一弦匏琴发展而来别称之为“筑”的中国

---

①林谦三《东亚乐器考》音乐出版社，1962年版，第336页。

②顾铁符《随县战国墓几件文物器名商榷》原载《中国文物》第2辑，文物出版社1980年版，第28页。

先秦弦琴是匏琴棒状乐弓与以竹为胴的圆形管状琴（Röhrenzither）或者半管状琴（Halbröhrenzither）综合而来的弦琴。后来中国乐人把其竹胴改为木胴，但仍然保持了乐弓棒状、竹胴管状的原型。林谦三先生曾作过如下推论：“在战国末，筑还有近于棍棒状的。”① 曾侯乙墓出土的“五弦”，通体作长棒状，完全证实了林谦三先生的这个推论，充分显示着其祖于棒状匏琴、圆形管状琴的渊源关系。曾侯乙墓之“五弦”，通体作长棒状，唯器尾稍细，正是陈旸《乐书》“项细，肩圆”之制。长沙马王堆三号汉墓出土之筑，南阳汉画像砖所绘之筑，皆如其制。其制，仍被今日尚存的缅甸之鳡琴（mi gyaun）和泰国之鳡琴（ta khe）固守。

《说文解字》说：“筑，以竹曲五弦之乐也。从竹，从巩。巩，持之也。竹亦声。”陈旸《乐书》亦说：“筑，项细，肩圆，品声按柱；鼓法，以左手扼之；右手以竹尺击之，随调应律。”许慎《说文》说筑“从竹”，正是说其器是以竹为胴的乐器。陈旸《乐书》说到筑的持法，有“以左手扼之”之语，与《说文》筑“从巩，巩，持之也”正好相符。此“以左手扼之”，“持之”之语所言zither型乐器的特殊持法，系殷商乐器匏琴所特有。中国之“筑”，正是继承了殷商匏琴这一独特的挟持方法而又以竹为胴的乐器。因此特“从竹，从巩”称之为“筑”。陈旸《乐书》所谓“右手以竹尺击之”之法，正是中国远古竹胴琴的演奏方法。古典文献中所谓“击筑”、“击琴”、“鼓琴”、“鼓瑟”的击弦演奏方法（按：“鼓”之义为击），与匏琴一类的拨奏方法大异，都是由中国远古竹胴琴“用棒或槌来打”的演奏方法而来。这一转变，早在殷商时期即已完成。

郭沫若先生的剧本《高渐离》附录《关于筑》② 一文曾引清

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第131页。

②郭沫若《高渐离》，人民文学出版社1979年版。

代《续文献通考》："（筑）左手握其项，置尾肩上，右手执竹尺，抹松香脂轧之。"并作如下结论："古筑、五弦，如琴而小，左手执其项，置其尾于肩上，右手以竹尺击之。"对古筑的持奏方法，作了正确的说明。在此，我想进一步对此加以考证论述。

我以为，先秦弦鸣乐器之称的"筑"字，不过是甲骨文" "字异体""字的简化。康殷先生《文字源流浅说》释说："　象手执𠂇敲或徒手拨乐器弦以奏乐状。加𠙵为声，……由字形和𠙵墙声分析，殆即琴的本字或表现弹奏琴的专文。仅由字形推测这种古琴很可能是竖直的竖琴，与西方古代的竖琴和后来的'箜篌'等很相仿佛，而与后来的'古琴'异——当然，这还有待地下的证实。这也许不会很久了。"康殷先生所说："手执𠂇敲"正与陈旸《乐书》"右手以竹尺击之"吻合（"𠂇"恰在字之右方）；"加𠙵为声"正与古"琴"字之音相通。先秦无舌面音。耕部阳部两韵相通，𠙵字墙声，正是"孔"与"空桑"之"空"字的一音之转。至于说到"这种古琴可能是竖直的"原不必硬去牵扯竖琴。"以左手扼之"担在肩上演奏的"筑"，正是琴身近于竖直的乐器。字之象琴，八象人肩，正是担在肩上演奏之象。既以右手执竹击之，想必应是担在左肩。《礼记·仪礼》有"左何瑟"之说。何，即是"荷"。"左何瑟"，即是瑟担左肩之意。这种"左何筑""左何琴""左何瑟""左何筝"的传统，被中国古代乐人代代授受，保持了很久很久，屡见于一系列古代图像资料。笔者所见者有：

信阳战国楚墓出土之漆绘小瑟（按：疑其为筑）残片所绘之击筑图；

长沙马王堆一号汉墓黑地彩绘漆棺上所绘之怪兽击筑图；

晋代顾恺之《斫琴图》（右段）；

敦煌北周299窟壁画中的瑟形秦等；①

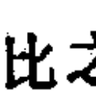
撒马尔干郊外阿弗拉西阿勃古康国都城遗址壁画中的搬筝；

明《宪宗行乐图卷》中“百蛮进宝”部分的轧筝；

云南大理明墓出土之“弹筝俑”；

等等。

直到清代画家禹之鼎的《女乐画卷》中，仍有竖直倚左肩而立以右手执竹尺击之的击瑟图像，这正是《西京杂记》所说的“倚瑟而歌”。《西京杂记》载：“高帝戚夫人善鼓瑟击筑，帝常拥夫人倚瑟而弦歌。”清·顾炎武《日知录》说：“汉文帝使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌。师古曰：‘倚瑟即今之以歌合曲也’。”其实“倚瑟”，并不是“依瑟”之异文，不是合着瑟曲唱歌的意思。所谓“倚瑟”，正是“荷瑟”之法的遗存。是大到不能以肩荷之的瑟，仍以肩倚之的意思。凡此种种，都是中国上古弦琴——筑之持奏方法的遗风。

这种“左何筑”“左何琴”“左何瑟”“左何筝”的传统，不仅在中国源远流长，而且也广被于南亚之地。古印度之vina，原为弓型竖琴（Harp），后来则被属于中国卧箜篌统系的匏琴式vina取代。据佛陀伽耶浮雕所示，属于中国卧箜篌统系的匏琴式vina，即是如此左手扼之担在左肩之上演奏的；吴哥瓦忒浮雕里的一弦匏琴，也是以左手扼之，担在左肩之上演奏的。这些资料，比之甲骨文“  ”字所示要晚得多，甚至比之先秦击筑，也要晚得多。此法，当是从中国传播于南亚之地。

湖北随县曾侯乙墓，出土之一具先秦“五弦”之琴，正是如此“以左手扼之”担在左肩之上，“右手以竹尺击之”演奏的弦琴。音乐研究所的黄翔鹏先生虽然也曾怀疑曾侯乙墓出土之五弦

①《艺文类聚·乐部》“今并、凉二州，筝形如瑟。”

即是陈旸所说的“筑”，但终因不解陈旸“品声按柱”及“右手以竹尺击之，随调应律”之言而说：“曾侯墓这件五弦既无处施轸，因面板过窄，也无处安放柱码，这就很难象陈旸《乐书》所说的“以左手扼之，右手以竹尺击之，随调应律焉。”看来，黄翔鹏先生是从今之古琴左手按弦的观念出发，误会了陈旸《乐书》“以左手扼之”之语。其实，陈旸《乐书》“以左手扼之”之语，是指以左手持琴，并非是指按柱取音，这已由河南唐河县文化馆藏之汉画像砖《迎宾百戏图》确证。此幅砖画所绘之击筑奏者以左手扼琴端部，定非“按弦取音”。击筑之“随调应律”，原是“右手以竹尺击弦”的结果，而与“品声按柱”毫不相干。

曾侯乙墓之五弦筑，是中国远古瓠琴与竹胴琴综合的结果。但其胴已改用木制，弦之两端竹码已被“岳山”取代，而且，弦之中部，固守瓠琴古制并未使用活柱音码。也就是说，在曾侯乙墓之五弦筑上，并未象竹胴琴那样使用“品声按柱”的方法来确定琴弦基音，而是用“解而更张”（即将由两端岳山确定其弦长的弦线一次系紧达到应有的张力）的方法来确定其基音。这种方法，如果要改变琴弦基音，或者将跑调的琴弦重新定准，就必须解开弦线所系重新张紧。这正是瓠琴之属“琴”之统系一类弦琴的重要特征。

筑，在中国先秦，是颇负盛名的乐器。《史记·刺客列传》载：“（荆轲）至易水上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌，曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。’复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。”“（高渐离善击筑之名）闻于秦始皇。秦始皇召见，人有识者，乃曰：‘高渐离也。’秦始皇惜其善击筑，重赦之，乃矐其目。使击筑，未尝不称善，稍益近之，高渐离乃以铅置筑中，复近得近，举筑扑秦皇帝，不中。于是遂诛高渐离，终身不复近诸侯之人。”《琴操·聂政刺韩王曲》其实也是由同类的故

事演变而来："(聂政入韩)鼓琴阙下,观者成行，马牛止听,以闻韩王。王召政而见之，使之弹琴，政即援琴而歌之。内刀在琴中，政于是左手持衣，右手出刀，以刺韩王，杀之。"（按：这里所谓的琴，其实是琴之先祖——筑。）这些都是先秦很有名的故事，李白《结袜子》即以高渐离刺秦王之事为题材。诗共四行：

燕南壮士吴门豪，
筑中置铅鱼隐刀。
感君恩重许君命，
泰山一掷轻鸿毛。

先秦古琴——筑，就是这样因高渐离刺秦王而扬名于天下。筑，又是汉高祖刘邦十分喜爱的乐器。《史记·高祖本纪》载："高祖击布军，会甄，布走，令将追之，高祖还归过沛留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中歌儿百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑自为歌，诗曰:'大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方'。令儿皆和习之，高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下……。"因汉高祖刘邦的提携，原先由于荆轲、高渐离刺秦王而扬名天下的筑，到了汉初，便成为风靡海内的时髦乐器。

以上几则文字，保存了不少先秦以至汉代古琴——击筑的有关信息。近年来，荆楚之地有许多楚汉文物出土，其中亦有击筑。把这些出土的击筑与以上文献资料对照，我们可以得出如下的初步结论：

1.击筑是战国末年新兴的弦琴。曾侯乙墓葬中，有"十二具二十五弦瑟和全套钟磬"①，却只有一具五弦之筑和另一具"十弦"。长沙马王堆三号汉墓中也只有一件筑之明器。这说明

①黄翔鹏《先秦音乐文化的光辉创造——曾侯乙墓的古乐器》载《文物》1979年，第七期。

当时楚国主要的弦乐器仍是一弦一音，多弦异音的二十五弦瑟。此二十五弦，便是《史记·封禅书》与空侯并称的“二十五弦”。正因为筑是前所未有的新兴弦琴，才能使秦始皇在知道击筑之人就是荆轲之友高渐离之后，依然舍不得将其杀掉，以致留下后患。也正是因为同一个原因，使得韩王郑重其事地升殿接见聂政，以至丧命身亡。击筑之备受欢迎，说明它是与二十五弦瑟、十三弦秦筝一类一弦一音、多弦异音的弦琴完全不同的新兴弦乐。

2.击筑音量微弱。承蒙湖北省博物馆祝建华先生见告：曾侯乙墓之五弦筑“复制品声音很弱”，十弦复制品“音量也很弱”。①正因其音量微弱，必须就近赏听，故高渐离以一盲人得以“复近得近”秦皇举筑扑之；聂政得以接近韩王出刀杀之。

3.击筑是由调律之器发展而来，其初，并非演奏实用之器。所以曾侯乙墓有十二具二十五弦瑟出土，而只有一具“五弦”和一具“十弦”。实际演奏之弦琴，常有良好的共鸣装置，所以音量宏大。中国乐人把匏琴“卝”改造成为击筑之时，已经懂得了匏为共鸣装置的道理。并把它运用在二十五弦瑟的腔体之上，这正是《乐记》所谓清庙之瑟的“疏越”②。即使是击筑，其琴身也是一个“狭长形音箱”③。高渐离之铅条，聂政的刀，都是装在这个狭长的音箱之内。但是为什么中国上古乐人在改“卝”为“筑”的过程中去掉匏瓜，而又不象瑟那样加大腔体？这一方面是因为击筑最初是弦数较少琴身狭长的棒状乐弓，另一方面是因为出于调律的需要。笛有一定之声，而弦有丰富泛音。演奏之弦琴需要共鸣激泛，才能悦耳丰满。调律之弦准，则应控制共

①祝建华1981年6月1日致牛龙菲信。

②《乐记》：“清庙之瑟，朱弦而疏越”。“疏越”即是共鸣之空腔。

③参见王迪、顾圆宝《漫谈五弦琴与十弦琴》一文，原载《音乐研究》1981年，第一期。

鸣，才能明晰澄清。毕达哥拉斯之一弦琴——monochord，之所以是中空的木框，同样是出于控制共鸣的考虑。过去有一种说法，认为中国西汉京房之准，是受了毕达哥拉斯一弦琴的影响。其实早在殷商，我国就已经有了自己的调律之器。《拾遗记》说："师延为黄帝时司乐之官；及殷时总修三皇五帝之乐，拊一弦琴则地祇皆升，吹玉律则天神俱降。"师延之一弦琴，正是由棒状匏琴"扚"发展而来的调律之器。所谓"总修三皇五帝之乐，拊一弦琴则地祇皆升，吹玉律则天神俱降"决不是表演性质的器乐演奏，而是乐律研究的科学实验。这个传统到了春秋，又为孔子所继承。《史记·孔子世家》说："三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。"这里所谓的"弦歌之"就其包括了"韶武雅颂"如此众多的音调而言，不过是根据其音律调式作一番"正乐"的工作而已。其所用之器，当与师延所拊之一弦琴类同。疑其所用，即是《国语》所谓的"钧"（即"均"）。《国语·周语》说："是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石。"韦昭注曰："钧，所以钧音之法也。以木，长七尺，有弦系之，以为钧法。"另《国语·周语》载："（景王将铸无射问律于伶州鸠，伶州鸠对曰）律，所以立均出度也。"这里所谓的"均"（即"钧"），也有注家说："均：钟木。长七尺，有弦系之，以均钟者，度钟大小清浊也。"这些说法，虽然并未明说"钟木"是一弦之器，但"有弦"而不加数词形容，当是单数，而非复数。张衡《思玄赋》说："考治乱于律均兮，意建始而思终。"《文选·思玄赋》注说："《乐汁图徵》曰：'圣人往承天助，以立五均。均者，亦律调五声之均也。'宋均曰：'均长八尺，施弦以调六律五声'。"五声而需五均，"均"当为"一弦之均"。此正如清·姚燮《今乐考证》所引《云麓漫钞》所说："古有一弦之钧，以钧众声。"《论衡·奇怪篇》说："孔子吹律，自知殷后。"精通音律的孔子自称是殷人之后，他继承殷人的传统，"正

乐”所用的律器，除了固定音高的埙篪以外，当有师延所拊之一弦琴一类的“钟木”。这种“钟木”，为调律之器，而非演奏乐器，自然并不要求丰富的共鸣，而必定是音量微弱的。先秦之五弦筑是由师延、孔子所拊之一弦琴发展而来，所以音量微弱之原来特点，虽有狭长音箱，也未加以根本改变。这个特点，为早期古琴所保持，形成了中国魏晋隋唐之古琴特有的幽静轻清、冷峻高洁的特色。李白《琴赞》所谓：

秋风入松，
万古清绝。

刘禹锡《幽琴咏上礼部侍郎》所谓：

冷冷七弦上，
静听松风寒。

都是指早期古琴音响的这一特点。

4.先秦之“击筑”，是一弦而多音，或虽有数弦而各弦基音相同之复弦多音乐器。曾侯乙墓出土之五弦，并无调律之轸，“岳山两端外侧各有五个弦孔，弦距约一厘米。琴面的头部有一个蘑菇形柱，用以拴弦。”① 可以想见其等长的五条琴弦是穿过琴尾五个弦孔，再穿过琴头之五个弦孔，最后总系在琴头蘑菇形圆柱之上。这样与古之匏琴一脉相承的系弦方法，其五条琴弦必然是张力相等而基音相同的同音复弦。这样狭窄之弦距的五条琴弦决不可能五弦各设其柱；另根据击筑“以左手扼之”（左手握其一端）之语，不可能设想先秦、汉初已有左手按柱或按弦(“柱指”)取音的演奏技术。① 这样五弦基音相同，单独以右手击之的筑，想来是用竹尺在不同的弦位上轻击之使其发出一系列不同的

①参见王迪、顾国宝《漫谈五弘琴和十弦琴》，原载《音乐研究》1981年，第一期。

乐音，所以能够“以竹尺击之，随调应律”。曾侯乙墓出土之五弦、十弦，没有设柱之痕迹而岳山很低，想来必是为了采用以竹尺轻击之法而为。因为击筑之术，不能重竹击死，只能轻巧触点。如果岳山很高，便不能达到轻击之使弦线与琴面接触以取其不同部位分音的目的。这也是“击筑”音量轻微的一个原因。“击筑”之所以使用五条复弦、十条复弦，正是为了加大音量。这种在弦之不同部位以竹尺轻击的取音技术，是世界历史上最早的“一弦多音”之举。

正因为击筑之前身是棒状一弦琴，所以在此狭长琴身上初次安放较多之复弦，弦距必然十分狭窄。曾侯乙墓出土之五弦筑，弦距只有1.1厘米②。这样狭窄的弦距，使得击筑根本不可能以竹尺单击一弦，而是五弦同击；此所谓“不失一弦”③之“参弹”。④

综上所述，先秦弦琴“击筑”，当是由上古瓠琴与竹胴琴综合发展而来的音量微弱、弦距狭窄、一弦（复弦）多音、以左手扼之（间或担在左肩）、以右手持竹尺击之、兼击五弦的调律之器。

---

①据此，《琴操》聂政刺韩王本事中：“左手持衣，右手出刀”之语中“左手持衣”似为“左手持筑”之误。唯其“左手持筑”筑身近于直立，才得以方便地“右手出刀”以杀韩王。如果先是右手弹琴、左手按弦，待要刺杀韩王时再将琴身翻过来取出刀拿在右手，又将左手“持”自己或韩王之衣，那聂政便是天下第一笨伯，绝无杀死韩王的可能。同样，正因为高渐离之筑是“以左手扼之”近于直立的，才能出其不意地突然举之以扑秦王，惜未中。

②参见王迪、顾圃宝《漫谈五弦琴与十弦琴》一文，原载《音乐研究》1981年，第一期。

③语出《淮南子·修务训》。

④语出《淮南子·修务训》。“参弹”，高诱注说：“并弦”。

八、中国秦汉之“大音希声”——一弦多音的弦琴创制思想

一弦多音以及复弦多音的击筑之创造，是对于多弦异音的二十五弦楚瑟之反动。正是在击筑这个一弦多音或者复弦多音之乐器的长期实践经验基础上，才产生了老子《道德经》中“大音希声”的音乐哲学思想。

王夫之《周易外传》中有这样几句至为精辟的名言：“天下唯器而已。道者器之道，器者不可谓道之器也。”“未有弓矢而无射道，未有车马而无御道，未有牢醴璧币、钟磬管弦而无礼乐之道。”“无其器则无其道。”老子《道德经》中：“大音希声”之道，绝非向壁虚构的臆说，而是对于复弦多音之击筑艺术实践经验的哲学概括。

《吕氏春秋·大乐篇》说：“音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。”物理学中的弦振动、管柱空气振动，可以产生一系列的分音。这些分音，各与一定“度量”的“弦分”、“管分”有关。但是，如果没有认识主体——人的自觉能动的实践活动，这种纯然客观的“度量”，永远不会自发地、先验地产生音乐。律制绝不可能先验地产生于“太一”，或者先验的产生于人们的头脑，而只能能动地产生于人们一定的社会实践。人们并不是“从琴的按音和瑟的柱位……直觉到弦分的长短比例与形成和美的音阶各音之间的关系”。① 最初，并无依据弦分比例来调弦定音的瑟之柱位，而只有在中国的竹胴琴的弦线与竹胴之间塞进竹码来使其“弦急而声亮”以及“品声按柱”的实践；最初也没有

①杨荫浏《管律辨讹》，原载《文艺研究》1979年，第四期。

今日这样依徽按音的古琴取音之法，而只有击筑以竹尺击弦取音的方法。中国的竹胴琴，最初是为节奏乐器。在长期敲击中国之竹胴琴的实践过程中，中国乐人开始认识到，在其琴弦的不同部位敲击，可产生一定音调的变化。由此则产生了一弦多音以至复弦多音的击筑。这种击筑，比之多弦异音二十五弦之楚瑟，正是王夫之《周易外传》所谓“‘玄酒味方淡，大音声正希’，贵其少也”的“希声”。杨雄《解难》说：“大味必淡，大音必希”。“大成若缺，其用不弊”①的“希声”之击筑，被谓之“大音”而备受推崇，是老子的门人弟子所为。楚人老子是公元前五、六世纪之人，他固然也可能见到过师延一类乐官所用之调律之器——一弦多音之击筑的先祖。然而从高渐离刺秦皇、聂政杀韩王的故事推测；并参考战国初期曾侯乙墓中有十二具二十五弦瑟，而只有一具五弦、一具十弦的情况分析：“大成之乐、五声不分”②的一弦多音以及复弦多音之击筑，当是战国末年，才正式崭露头角的乐器。

老子《道德经》中“大音希声”之道，是汉代“乐与天通”音乐哲学思想的先声。汉代“乐与天通”的思想，是在上古先民对于音律体制的探索之中萌发，在先秦乐人创造一弦多音之“击筑”的过程之中具形，而后在汉代祷祠太一乐用箜篌的际会之中成熟的。

上古无律，乐用野音。待到陶埙发明，夏之乐人便创造了“帝辩同官之序”③的《箾韶》乐舞，传之楚地，是为《九歌》。陶埙之音律，是以闭管乐器奇数次第七分音与第九分音以及第十一分音之间的大三度为构律准度。吴南熏先生在其巨著《律学会通》中曾经明确指出：“（在五度相生律产生之前）中国只明用

①语出老子《道德经》。

②语出王弼《论语释疑》。

③语出晋·郭璞《山海经传》所引《开筮》。

$\frac{5}{4}$以审度。”① 这种音律，是源于闭管乐器的自然振动规律。上古之人以自然为“天”。故《山海经·大荒西经》说：“西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”这，是中国最早的萌发伊始的“乐与天通”思想。这种思想及其音律体系传之于楚地，与先秦之竹胴琴——击筑的实践相互融合，便产生了楚人以老子《道德经》为代表的初具形态的“乐与天通”思想：“人法地，地法天，天法道，道法自然。……道生一，一生二，二生三，三生万物。”“大音希声，大象无形。”《吕氏春秋》所谓：“音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳，阴阳变化，合而成章。”不过是楚人以老子为代表的初具形态的“乐与天通”思想的翻版。吕不韦是杂家，他的音乐哲学思想中，受其时代新兴的五度相生律之数理逻辑影响，已经把“度量”当作了音乐与太一之间的媒介。这不过是时代在为他“提词”。老子《道德经》中“大音希声”的音乐哲学思想，在汉代随着楚汉文化之历史地位的高扬，随着击筑、卧箜篌这些一弦多音弦琴的风靡，成为东汉经学礼乐学说的主要旋律。唐人中确悟老子“大音希声”之道的，是大诗家孟郊。其《上张徐州》诗说：

至乐无宫徵，
至声遗讴歌，
感鼓空桑弦，
永使万物和。

---

①吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第13页。

“空桑”即击筑、卧箜篌之祖的楚弦琴名。其器，无柱，亦无徽。击鼓“空桑”，是为“至乐”。这最初的“空桑”，是一弦多音——一弦而五音俱备的弦琴。这种一弦而五音俱备的弦琴，比之二十五弦的楚瑟，便是所谓“希声”的“大音”之器。明白乎此，方能真正理解汉武帝祷祠“太一”而乐用“空侯”的内涵。

汉武帝祷祠太一所谓的“太一”，原是殷人之后楚人的尊神。屈原《九歌·东皇太一》之“太一”，据朱熹《楚辞集注》说：“太一，神名，天之尊神，祠在楚东，以配东帝，故云东皇。”由此可知，在屈原时代，“太一”尚未成为独尊的主神。把“太一”作为独尊之主神的思想，虽然在老子《道德经》中已经开始萌发。但老子所谓：“道生一、一生二、二生三、三生万物”的说法，还只是一种带有抽象思辨色彩的哲学范畴。到了战国末期，适应着中国走向大一统局面的时代潮流，《吕氏春秋》已经明确地宣称：“音乐之所来由……本于太一。”只是在真正巩固了大一统局面的汉代，太一才被确立为独尊的主神。《史记·封禅书》说：“（元光二年）毫人谬忌奏祠太一方曰：‘天神贵者太一，太一佐曰五帝。’”正是到了汉代，太一才从偏居于东方的低位神（东皇太一）上升为统辖黄帝——后土（中央之神）、青帝——句芒（东方之神）、白帝——蓐收（西方之神）、赤帝——祝融（南方之神）、黑帝——玄冥（北方之神）这五帝的独尊的至上神。

在五帝当中，黄帝——后土是与皇天上帝——太一之神相对的神祇。如果说“太一”之神是汉武帝在天上的影子的话，那末“后土”黄帝便是汉武帝在地上的象征。应邵《风俗通义》说：“谨按《春秋左氏传》曰：‘共工有子曰句龙，佐颛顼，能平九土，为后土。’故封为上公，祀以为社。”应邵还引《孝经》说：“社者，土地之主。土地广博，不可偏敬，故封土以为社而祀之。”与此相同，《礼记·祭法》则更为明确地指出：“共工氏之霸

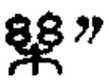
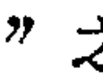
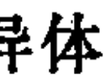
九州也，其子曰后土，能平九州，故祀以为社。”“后土”这位早就名见经传的尊神，因其是“霸九州”“平九土”的神祇，与“太一”之神一起，同样受到了汉武帝的推崇尊敬。

《史记·封禅书》说：“（武帝）塞南越，祷祠太一，后土。”在这里，“太一”、“后土”，不仅象征着“上帝”与“天子”的关系，而且进一步象征着“天地阴阳”之“两仪”的关系。“后土”到了此时，已经不再是一般的“五帝”之一，而是远超乎东、西、南、北四帝之上的“次高位神”而仅居于“太一”天帝之下。

《史记·乐书》说：“丝声哀，哀以立廉，廉以立志。君子听琴瑟之声则思志义之臣。竹声滥，滥以立会，会以聚众。君子听竽笙箫管之声则思畜聚之臣。”这些话，在现在看来，似乎不过是无聊的比拟。但在当时，却是汉代音乐生活的现实。所谓“竹声滥”是指多管异音之器，“畜聚”不同的竹管，比竹以成音曲的意思。所谓“丝声廉”，则是指一弦多音之器，以一弦而五音俱备，可尽弹天下音曲的意思。此所谓音乐之始，“本于太一。”明乎此，则为“志义之臣”。汉武帝祷祠太一、后土所用的“空侯”，正是这种一弦多音之器。它所弹出的乐曲，把老子“大音希声”的主题，发展到了高潮。这个高潮的余音，直到唐代仍在不绝地缭绕。《新唐书·骠传》说：“龙首独琴，骠云弥思弥。此一弦而五音毕，象王一德以畜万邦也。”这正是汉世大一统音乐哲学思想——大音希声的余绪。

老子说：“道生一、一生二、二生三、三生万物”。“大乐必易”的空侯，正是一弦而“五音俱备”的“太一”之琴；以及二弦而俱备阳律、阴吕之十二律吕的“两仪”之琴。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦卧空侯和二弦卧箜篌，正是“太一”、“两仪”之琴。此所谓“上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和

焉”。历史唯物主义者，对此决不应采取“非历史”的态度给以一笔抹煞，而应探本求源说明这些历史现象的来龙去脉，从而更深刻地理解人类历史之发展规律。

《礼记·乐记》说：“大乐与天地同和。”“太一”、“两仪”之琴，正是产生这种音乐哲学思想的现实物质基础。“太一”、“两仪”之琴，是在一弦多音或复弦多音之器——先秦击筑的基础上发展而来。从文字学的角度而言，“击筑”之“筑”字，是和“ ”之异体“ ”字“同意相受”，“从竹”、“从巩”引申而来的新字，只表述了“击筑”起始以竹为胴，以及“以左手扼之”的持奏方法的意义。真正表达一弦多音之乐器创制思想的，则是“琴瑟”二字。上文已经说过，“琴瑟”是和楚地方言“空桑”音义并同的异体字。它是“丌”之异体“ ”字的发展。由“丌”字发展到“ ”字，原不过是从一弦一音之器，向一弦一音，集多弦为一器这个方向发展的历史记录。但由“  ”字发展演变成为“琴”字，则反映了中国上古弦琴向另一个方向的发展。这就是由一弦一音向一弦多音的发展。“琴”字之“玨”，正是一弦而有多音之象。“  ”（琴）之下部，是以竹胴（或木胴）半管状琴的剖面，取代了原先“ ”字下部的棒状乐弓。而“瑟”之下部，据《说文解字》，很可能是古文“  ”（琴）字下部“巫”字的形讹。“琴瑟”二字，起先原是“空桑”一名的别字。“空桑”之琴，循着两条不同的路径发展，是为之“琴”、“瑟”。所以后来由“空桑”一类上古弦琴发展而来的“二十五弦”，亦沿之称之为“瑟”。但真正代表“大音希声”、一弦多音之发展方向的，是后来具有品柱装置的“琴”——卧箜篌，而不是“瑟”——多弦异音之器。

九、具备固定品柱装置的一弦多音乐器——卧箜篌

中国上古竹胴匏琴在琴弦与竹胴之间塞进竹码去张紧弦线弹奏之实践的第一条发展路径是：其柱是为活码。这种塞在琴弦与琴面之间的单个活动码子，只能运用移柱的技术来确定或者改变该弦的基音，而不能在同一条弦上奏出其它一系列分音。（因为如果塞进等高的一系列码子，那末它除了不断改变基音之外，不可能再具有其它的意义。而如果塞进两个以上不等高的码子，那末较矮的一个码子便会掉落。）具备这一类单个活动码子的弦琴，虽然不必“胶柱鼓瑟”，而可以用移柱（“促柱”、“却柱”）的方法，实际上改变各条弦线的长度。但这种弦线长度的改变，并不是以在同一条弦上奏出一系列分音为其指导思想，而是以改变各条琴弦的基音为其指导思想的。促柱使角音升高为清角、使羽音升高为清羽也罢；却柱使清角降低为角音，使清羽降低为羽音也罢；所弹奏的仍是散音。正如京房十三弦准运用中弦之下的活柱，移柱以求诸律，原是为了给定其它十二弦的基音一样。

一种新型乐器的发明，如同一切不同于以往的发明一样，必有一种新的指导思想。“大音希声”，“一弦而五音具备”的弦琴创制思想，因“击筑”的风行，已经为世人所共知。同样，一种新型乐器的发明，如同一切不同于以往的发明一样，必有一个困难的课题之挑战为其动力。“击筑”音量微弱的缺点，使得中国上古乐人认识到，必须走与击筑“以竹尺击弦随调应律”不同的另一条一弦多音的道路。

这个难题，因汉武帝要祷祠“太一”“后土”，而必须刻不容缓地予以解决。在这个时候，“胶柱鼓瑟”的错误，正象“燃素说”的错误是发现氧气的先导一样，导致了中国一弦多柱弦琴的发明。一种错误的方法，却成为一种新型乐器发明之必备的全新技术手段。“胶柱鼓瑟”的结果是：原先的单个活码，变成了一系列固定的栈柱；原先用移柱之术改变琴弦基音以弹奏散音的弦音演奏技术，进化为以指按柱，在同一条琴弦上奏出一系列不同分音的演奏技术，此所谓“柱指钧弦”。①

在这样的弦琴之上，一系列固定之栈柱的首尾两柱（相当于琴之首尾岳山）略高于其它各柱。这一系列栈柱，皆用蜡和胶固定在一定的音位之上。这些音位，则是在击筑“随调应律”，以及在琴、筝、瑟“品声按柱”、“促柱变调”的长期实践经验中摸索出来，并上升为京房“六十律清浊之节”之数理逻辑的。这样，便可用“柱指钧弦”的方法，去按柱取音，奏出一弦之上一系列不同的分音。如此一系列不同的分音，虽不如筝、瑟之散音响亮，但比起“击筑”以竹尺轻击琴弦不同部位而奏出的分音之音量则要大得多。

为了以右手象筝、瑟一样去拨奏琴弦，以左手去按柱取音，中国古代之“琴”，便由左手扼之，担于左肩之上近于直立的“左荷”状态，一改而为横置于膝上或几上。这个转变是在汉代才始完成的。山东嘉祥武班祠石刻汉画《聂政刺韩王图》中的“琴”，其器已横置于膝上。这断非先秦制度，而是以汉世之琴为其“模特儿”（model）的。敦煌遗书《舜子变》（斯四六五四、伯二七二一）说：“步瑟悉（膝）上安置，舜子府（抚）琴忠（中）间。”这也是以汉世之琴为其“模特儿”（model）的。敦煌遗书《苏武李陵执别词》（伯三五九五）说：“酌别酒

①语出《列子》。“钧”同“均”，有分割之意。

于路傍，按离琴于膝上。”从其把今日不言而喻的事情——“按离琴于膝上”——特意说明的情况分析，这分明是汉世新起的事物。这样将弦琴横置于膝上演奏的图像可在莫高窟晚唐85窟南壁《善友太子入海取宝图》中《盲目善友树下弹琴图》之部分见到。而同样形制的琴，在晋顾恺之《琱琴图》中仍然是担在左肩直立演奏的。这也足以说明琴原先是“左荷”的。

《全唐诗》卷四百八十二载李坤《拜三川寺》说：“改张琴瑟移胶柱。”与此说法相同的是宋·徐兢《宣和奉使高丽图经》卷四说：“(高丽)瑟柱胶而不移。”（杨荫浏先生按，即玄琴。）① 这些资料说明，具有品柱装置的琴，确是受“胶柱鼓瑟”的启发演变而来。这便是汉魏式的古琴——卧箜篌。这种具有固定品柱装置的中国古代弦琴，是汉代才确立其形制的。

《史记·封禅书》说：“（武帝）塞南越，祷祠太一，后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯，琴、瑟自此始。”说二十五弦是“瑟”之初型，后世学者多所不疑。说空侯是“琴”之初型，后世学者则多所疑之。特别是宋元以后，一些学者便以为“琴、瑟自此始”是与前文不通的衍文。在他们的心目中，是什么地方不通呢？说穿了，便是“箜篌”（按：为别于竖箜篌和凤首箜篌，下文皆依古例称之为“卧箜篌”）有柱，而宋元以来的七弦琴无柱。其实，即使在七弦无柱之古琴已经问世的唐代，依然存在着七弦有柱的古琴。而且，七弦无柱的古琴是到了宋元以后才时髦起来的乐器。在唐代，时髦的依然是七弦有柱的古琴——卧箜篌。《旧唐书·音乐志》载：“箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云侯辉所作，其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为箜篌。或谓师延靡靡乐，非也。旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶。”《旧唐书·音乐志》仅说

①杨荫浏先生按语见《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第226页。

卧箜篌“如琵琶”，而并未说明卧箜篌是否有品柱装置。但在保守唐乐旧制的日本《体源抄》中，却有关于这一点的详说。《体源抄》载：“卧箜篌，长二尺九寸，上阔六寸，下阔五寸一分，其形似琴而小，施五弦，用拨弹之。但今图四弦也；柱诚似琵琶。”据此，可以认定卧箜篌虽然弦数不定，但必具有如今日琵琶这样的品柱装置。《旧唐书·音乐志》又载：“琴：伏羲所造。琴，禁也。夏至之音，阴气初动，禁物之淫心。五弦以备五声，武王加之为七弦。琴十有二柱，如琵琶。”这里所说，显然与卧箜篌是一而二，二而一的东西。这样一弦数柱而多音的乐器，在魏晋隋唐是相当时髦的东西。《旧唐书·音乐志》载：“宋世有绕梁，似卧箜篌。”① “七弦，郑善子作，开元中进。形如阮咸，其下缺少而身大，傍有少缺，取其身便也。弦十三隔，孤柱一，合散声七，隔声九十一，柱声一，总九十九声，随调应律。”“太一，司马滔开元中进。十二弦、六隔，合散声十二，隔声七十二。弦散声应律吕，以隔声旋相为宫，合八十四调。”除此而外，梁简文帝《赋乐名得箜篌》诗所咏之“箜篌”也是卧箜篌。诗如下：

捩迟初挑吹，
弄急时催舞。
钏响逐弦鸣，
衫回半障柱。
欲知心不平，
君看黛眉聚。

李白《前有樽酒行》之二，也是赞咏此器的。原诗四句：

琴奏龙门之绿桐，

①《古琴疏》：“宋华元献楚王以绕梁之琴。鼓之，其声嫋嫋，绕于梁间，循环不已。楚王乐之，七日不听朝。”按：据此，“绕梁”原为古楚琴名。

玉壶美酒清若空。
催弦拂柱与君饮，
看朱成碧颜始红。

王绩《东皋子集》有《答冯子华处士书》。其中也有赞颂卧箜篌的如下字句："裴孔明……自作素琴一张，云其材是峄阳孤桐也。近携以相过，安轸立柱，龙唇凤龈，实与常琴不同。发音吐韵，非常和朗。"林谦三《东亚乐器考》说："（今日朝鲜之玄琴）体形如琴，张六弦，有十六个固定柱（棵）只通用于当中的三弦，而其余的三弦，各有其可移柱（岐棵，如筝柱），是这样一种特殊的弦乐器。背面有三个孔，用右手执一细片（匙）来弹弦。"① 又说："白居易《云和诗》云'非琴非瑟亦非筝，拨柱推弦调未成'；句中拨柱推弦，令人想见这乐器之具有琵琶那样的固定柱。唯其有此装置，所以评云和的声音有'一分筝声，二分琵琶声'之语。"②查《太平广记》卷第二百三："于司空頠常令客弹琴，其嫂知音，听于帘下，叹曰：'三分之中，一分筝声，二分琵琶声，无本色韵。'"（出《国史补》）据此可知，唐代尚有具有"二分琵琶声"的琴。

上引文献记载的这些乐器，连同嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦太一琴、两弦两仪琴，都是所谓的"箜篌"——卧箜篌。它们的共同特点，是一弦数柱，可以奏出一系列的分音。它们比之击筑，音量宏大，音位清晰。在当时来说，是一种更为先进的一弦多音乐器。所以这种乐器在汉代获得了长足的进步，俨然成为一种独立的乐器，并在先秦古琴"空桑"之称的属下，另立了"空侯"的专名。这个乐器，自汉至唐，始终在中国乐坛上飞扬跋扈。直至宋代，它的地位才被"五音六律十三徽"的七弦无柱之

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第196页至第197页。

②林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第211页。又：《文献通考》载："云和琵琶如筝，用十二弦，施柱弹之。"

琴取代。

但是，这个历史事实，却一直被汉儒编织的关于古琴创造之神话的历史帷幕所遮蔽。人们受其影响，已经到了对于上述大量史料视而不见的地步。在这种情况下，今人心目中的古琴，不论其时代的不同，一律是“五音六律十三徽”七弦无柱之琴。古琴有徽无柱的观念年代既久，成见亦深，今人确实不易逃其所囿。即使是一些十分睿智的学者，也在所难免。朝鲜《三国史记》说：“玄琴，（按：卧箜篌之属）象中国乐部琴而为之。……《新罗古记》云：初，晋人以七弦琴送高句丽，丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法，购国人能识其音而鼓之者，厚赏。时第二相王山岳存其木样，颇改易法制而造之，兼制一百余曲以奏之。于是玄鹤来舞，遂名玄雀琴，后但云玄琴。”这本来是完全符合历史事实的文献资料。但在林谦三先生看来，似乎却颇成问题。林谦三先生出于古琴由来无柱的成见对此记载发出了如下的疑难：“这个传说，本来不足信。何故？琴与玄琴之间有着柱之有无的一大相殊之点，而且琴以外的乐器里，有类似玄琴的卧箜篌俨然存在，不能不承认玄琴是卧箜篌的统系。琴无柱，玄琴具有一如琵琶的固定柱（栈柱）至十六个之多。但凭这一点，琴与玄琴就截然不同。”① 现在看来，琴与卧箜篌，在汉代至唐代的一段时间里原本完全是同系的乐器。卧箜篌与琴之称谓的严格区别，是在隋代七弦琴定型之后的事情。自此以后，“五音六律十三徽”之七弦琴，专称为“琴”。而固存保守数弦共通品柱的一部分箜篌，在凤首箜篌、竖箜篌传入之后，则专称为“卧箜篌”。至此，卧箜篌与琴，似乎成了两个截然不同统系的乐器。而实际上，它们的初源是一致的。汉魏多弦异音之琴，保存了击筑“空中无物”的形制，但丧失了一弦多音的特点。卧箜

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第197页。

篌则保持了击筑一弦多音的本质特色，而丢弃了击筑“随调应律”的灵活性。经过了长达半个世纪的时间，直到晋隋之际，它们的再次综合，便成就了中国弦琴之冠——七弦琴的创造。中国之七弦琴音乐的历史，正是在这个时候，才结束了它的史前史，而揭开了序幕。“北宋至南宋的七弦琴音乐，是以两汉魏晋时代的琴曲为中心”① 的根本原因，正在于此。在七弦琴初起之时，这些由先秦击筑发展而来的种种弦琴之称谓的区别，并不那么严格。所以，许多文献中往往把“琴”与“空侯”统称之为琴，这正是它们起于同一先祖的遗存信息。

《梁书·东夷传》载：“汉武帝元封四年，灭朝鲜，置玄菟郡，以高句骊为县以属之。”高句丽人所知道的中国琴，从一开始，便是汉世卧箜篌。古琴曲中有出于朝鲜的《箜篌引》者，盖因为此。司马迁《史记·封禅书》所谓：汉武帝使乐人侯调作空侯，琴自此始者，正是说明了汉魏之古琴如同卧箜篌一样，具有品柱的装置。

在1932年辽宁省辑安县西岗高句丽古坟群之舞踊塚壁画发见卧箜篌图象，和1937年辑安十七号古坟壁画发见卧箜篌图象之后，1949年辽宁省辽阳市西北郊棒台子屯东汉墓壁画中也发见了一个多柱乐器②。林谦三先生将其考定为卧箜篌。并说：“总而言之，相信汉代已有具备固定柱的琴瑟类，则据年代接近的一连串考古学资料，可以推知这乐器是具有四弦与十余柱而用木拨弹奏的箜篌。当汉的经营之下，流布在东北地域，后由与此邻近的高句丽传承下来，遂成为此国的代表乐器玄鹤琴，而略称玄琴。不待《新罗古记》所云晋人传七弦琴于高句丽，高句丽人以地域关系，就应该学到了的。古记所言，不足倾听。①”

---

①〔日〕三谷阳子《七弦琴音乐的历史概观》原载《音乐译文》1982年，第二期。

②李文信《辽阳发现的三座壁画古墓》原载《文物参考资料》1955年，第五期。

林谦三先生是出于琴与玄琴"截然不同"的偏见发此言说的。如果懂得在汉代至唐代的一个长时期里，玄琴之祖——卧箜篌与琴本是同系的东西，那末这些考古资料，并不互相矛盾。辽宁省辽阳市西北郊棒台子屯汉墓壁画中的多柱乐器，正是汉魏之古琴——卧箜篌。

《汉书·礼乐志》载哀帝罢乐府官《诏》说："琴工员五人，三人可罢。柱工员二人，一人可罢。绳弦工员六人，四人可罢。"此《诏》在"琴工员"之后，有"柱工员"的名目。颜师古注说："柱工，主筝瑟之柱者。"这也是在"琴古来无柱"的偏见支配下的误解。此《诏》，并未言及"筝"；提到"瑟"的地方，亦与"柱工员"毫无关系。这里的"柱工员"是和"琴工员"连文而属的，二者应有内在联系。孔子说："天子失官，学在四夷"。据棒台子屯汉墓壁画求之，汉哀帝罢乐府官诏所提到的"琴"当是具有品柱装置的卧箜篌。但是，这并不能否定"晋人以七弦琴送高句丽"的史实。汉之卧箜篌是四弦，这与我国乐律历来强调四宫的传统正相吻合。汉代的卧箜篌，后来改为五弦的弦制，但由于"一种精神的以及物质的文化遗产，常是去其母体文化的中心愈远，就愈益古"的原因，这种五弦卧箜篌，并未流布到日本、朝鲜。日本《体源抄》说：卧箜篌施五弦"但今图四弦"，高句丽墓壁画所绘之卧箜篌也是四弦。晋代的卧箜篌，后来发展为七弦之制，这便逐渐成为此后古琴弦数的定制。《新罗古记》说"晋人以七弦琴送高句丽"，考之当时琴制，是无可怀疑的史实。高句丽墓壁画所绘仍是四弦者，是因为七弦卧箜篌传入高句丽之后"丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法。购国人能识其音而鼓之者"也只不过是前代乐人及其后裔而已。依照他们的意见"颇改易法制而造之"的结果，只能是使晋人的七

①林谦三《东亚乐器考》音乐出版社，1962年版，第204页。

弦琴倒退到了强调四宫的先秦以及汉代四弦卧箜篌的时代。

据李殿福先生《集安高句丽墓研究》一文①，五盔坟5号墓头戴莲花冠的伎乐仙人所操之器，也是卧箜篌。李殿福先生说："（伎乐仙人的莲花冠饰）始创于晋，在晋以前不见有之。""5号墓梁枋底下的忍冬纹图案又与长沙烂泥冲齐永元元年(A.D.499）铭文砖上所雕刻的忍冬纹相仿。"因此，他认为："集安后期的封土石室壁画的相对年代大约在北朝末年，即五世纪中叶到六世纪中叶。"另据杨泓先生《高句丽壁画石墓》一文②："（绘有手持卧箜篌、阮咸、两头笛、长角、排箫、细腰鼓等乐器的乘龙伎乐天人的辑安通沟十九号墓，其年代）下限应为北朝末年。"这些高句丽墓葬，和1949年春，朝鲜民主主义人民共和国发现的绝对年代为"永和十三年"，即晋升平元年(A.D.357）的"冬寿"高丽壁画古墓，都有魏晋时期汉文化的明显影响存在。加之卧箜篌与汉代初创晋代定型的阮咸、汉代由西域东渐晋代始行的细腰鼓等乐器形象同时出现于高句丽古墓壁画之上，说明魏晋时期中国与高句丽之间有过大规模的音乐文化交流活动。③所以《新罗古记》有"晋人以七弦琴送高句丽"的记载。此时，当为卧箜篌继续东渐，并风行于朝鲜之时。由于此时阮咸也已传入高句丽，所以高句丽壁画上的四弦卧箜篌，有无可能是受到阮咸的影响，参照阮咸的弦制而对晋代七弦卧箜篌进行改造的结果，也在应予考虑之点。《新罗古记》的有关记录，是魏晋时期卧箜篌与七弦琴的称谓并无区别，其时之"七弦琴"仍有品柱装置的有力资料。1977年酒泉丁家闸出土之丁M5号晋墓壁画之《燕居行乐图》中《西凉乐伎》部分，也有一琴瑟样的乐器。

---

①原载《考古学报》1980年，第二期。

②原载《文物参考资料》1958年，第四期。

③参见〔朝鲜〕金畴农《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，中译原载《音乐研究》1959年，第三、四期。

据发掘报告称：该器为“秦箏”。① 但据笔者观察，此器似有品柱装置，应是多弦之卧箜篌。此壁画风颇为写实，壁画中有一阮咸可以辨认其十二个品柱。想来，画中卧箜篌的柱制、弦制原先也可辨认。现虽已模糊，当有印迹遗存。如用红外感光胶卷拍摄，或许可得魏晋时期卧箜篌柱制、弦制的有力资料。朝鲜金畴农先生说：“西凉乐器的编制和（朝鲜）《三国史记》上载的高句丽的那些乐器，基本上是一个内容。②”如果将来能有机会将酒泉丁家闸晋墓壁画之卧箜篌与高句丽古墓壁画中的卧箜篌加以比较，一定会有大的收获

十、汉世卧箜篌在古凉州地区的传存

嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦六柱卧箜篌、二弦十二柱卧箜篌，以及与此同一地域的酒泉丁家闸晋墓壁画所绘之疑为多弦多柱的卧箜篌图象的发见，充分证明甘肃河西走廊——古称凉州的地区，确是魏晋南北朝“保存汉族传统文化最多”的地区。史称：“自永嘉之后，咸洛为墟，礼坏乐崩，典章殆尽。”③ 魏晋时期，秦汉之际取代了殷周雅乐的新的华夏正声——雅乐化的楚汉音乐开始衰亡，几乎中绝，仅在当时相对安定的凉州地区有所沿袭。《隋书·音乐志》载：“清乐其始即清商三调也，并汉来旧曲者。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃踞，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州

①见《文物》1979年第六期，甘肃省博物馆《酒泉、嘉峪关晋墓的发掘》，张朋川《酒泉丁家闸古墓壁画》。

②金畴农《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》中译原载《音乐研究》1959年，第三、四期。

③《旧唐书·音乐志》。

得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同’。虽尝逐时迁，而古致犹在。……其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节、鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种。”这里提到的乐器，几乎包括了我国上古以来隋唐以前所有固有的乐器，其中有一些不过是史家对于雅乐正统的附会。中国历来有“金、石、土、木、革、丝、匏、竹”的八音之说。“八音”之说产生的时代，正是以“金石之声”为主体的殷周雅乐备受尊崇的时代，所以“八音”之中，金之属的钟乐居于首位，而石之属的磬乐仅次之于其后。蓝玉崧先生说：“周秦时期的传统乐器从汉朝以后绝大部分已不使用，而出现了新的乐器。周、秦时期的乐器富有农业社会色彩（如钟、磬等）笨重而不适于移动，演奏起来也很徐缓。外来文化传到中国后，也带来许多带有游牧色彩的轻便乐器。中国很快地采用了许多这样的乐器，并把原有的乐器加以选择（笙、古琴、鼓、筝等等）较轻便的乐器被保留下来，笨重的则渐被淘汰。”①永嘉之后，钟磬之乐，实际上已经寿终正寝。“方响”的发明，标志着“金石之声”——钟磬已经正式退出历史舞台。

周之雅乐，以金石为重。此金石钟磬之乐，早在殷商已经发生。到了汉末，钟磬之乐早已名存实亡。笨重的钟、磬、渐已被方响之类淘汰。唐·张乔《宴边将》诗写道：“一曲凉州金石清。”这里所谓的“金石”，并非钟磬之声，而是“体金应石”的方响。方响在敦煌壁画中，始见于隋代洞窟，而多见于唐窟。这正是在钟磬之乐寿终正寝之后，为了标榜“雅乐正统”而新发明的以代替钟磬之乐的较轻便的乐器。《通典》载：“梁有铜磬，今之方响以代磬。蜀人房庶谓‘上古世质，器与声朴，后世

①蓝玉崧《中国古代音乐发展概述》中国音乐家协会西安分会，1957年铅印本，第51页。

稍变焉。金石，钟磬也，后世易之为方响。”“《旧唐书·音乐志》说：“（《西凉乐》）其乐具有钟磬。”如果这里是指魏晋南北朝时期的《西凉乐》，那末，即使当时实际使用的钟磬已被北魏移于洛阳，也应在形象资料中留下它的踪迹。但就目前已经掌握的材料而言，这点诚属可疑而不可轻信。如果这是指隋唐之际的《西凉乐》，那末，其所谓“钟磬”，除了刻意复古而制的钟磬之外，实际使用的乐器不过是“敲金扣石声相凌”①的方响而已。

“秦愁越调逡巡足”。②方响的音律，是楚汉四宫纪之以三的系统。起初与龟兹觱篥、骠国两头笛林钟、太簇（黄钟、林钟）二均相通的音律正相吻合。为通二均，必备应声。所以唐时方响，皆循“悬八用七”③的体例，而具一十六声。唐·牛殳《方响歌》写道：

长短参差十六片，
敲击宫商无不遍。

唐·方干《新安殷明府家乐方响》诗也说

葛溪铁片梨园调，
耳底丁东十六声。

宋·陈旸《乐书》引《正乐》文说：“西凉清乐方响，一架十六枚，具黄钟大吕二均声。”但据其书所载：“（方响）下格以左为首，其一黄钟，二太簇，三姑洗，四中吕，五蕤宾，六林钟，七南吕，八无射。上格以右为首，其一应钟，二黄钟之清，三太簇之清，四姑洗之清，五中吕之清，六大吕，七夷则，八夹

①唐·李洸《方响歌》。
②同上。
③语出《隋书·音乐志》。

钟。”似乎，更方便的是通黄钟、仲吕二均。（即林钟、黄钟二均。）《大周正乐》之“大吕”似是“仲吕”之误。这一点，张世彬先生在其《中国音乐史论述稿》中已经指出。① 宋·陈旸《乐书》说：“（方响）后世以铁为之。”这种方响，又叫做“铁响”。在铁响之前，据《通典》“梁有铜磬”语推测，可能有“铜响”的存在。此“铜响”，本是“以代磬声”的乐器。“铜响”还不是“方响”之祖，真正的方响之祖是“玉响”。铜响（铜磬）正是由长方形的石磬——“玉响”演变而来。《太平广记》卷第二百四“沈阿翘”条载：“（文宗时宫人沈阿翘）进白玉方响，……上因令阿翘奏《凉州曲》，音韵清越，听者无不怆然。上谓之曰：‘天上乐’。”此“白玉方响”，是方响的正宗。后世之铜响、铁响，皆是由此而来。所谓“铜响”，声似铜钟，形近石磬，真是个“体金应石”的乐器。今之“铝板钟琴”，则已是“铝响”。所谓“铝板钟琴”，实不过是“以代钟磬”② 之方响的变体。中国所谓的“云璈”（云锣），亦是受铜磬一类编悬之乐而起的乐器。

仅管方响是隋唐之际才始发明的乐器。但由于它是“以代钟磬”的雅乐之器，所以与保存汉魏旧乐的《西凉乐》有着十分密切的关系。宋·苏轼《方响·调寄浣溪沙》词写道：

花满银塘水漫流，
犀搥玉板奏《凉州》，
顺风环珮过秦楼。
远汉碧玉轻漠漠，
今霄人在鹊桥头，

---

①参见张世彬《中国音乐史论述稿》（上下册），香港友联出版社 1957 年版，第222页至第223页。

②语出宋·陈旸《乐书》。

一声敲彻绛河秋。

震荡回响于方响之上的乐调，正是“秦愁越调”的《西凉乐》。但是，《西凉乐》之初，并无方响。《晋书·乐志》说：“汉自东京大乱，绝无金石之乐；乐章亡缺，不可复知。及魏武平荆州（约公元219年前）……远详经籍，近采故事，考会古乐，始设轩悬钟磬。”《宋书·乐志》亦说：“永和十一年（公元355年）谢尚镇寿阳，于是采拾乐人，以备大乐，并制石磬，雅乐始颇具。而王猛平鄴，慕容氏所得乐声，又入关右。太元中，破苻坚（公元383年），又获其乐工杨蜀等，闲习旧乐。于是，四厢金石始备焉。”方响，是在此时之后才产生之“以代钟磬”的轻便型“金石之乐”。汉末魏晋以来，无论是钟磬之乐，还是以代钟磬的方响之乐，都是间接地承绪了楚汉乐调。直接承绪楚汉乐调的，是经凉州一脉传存之汉世卧箜篌。

汉晋之际在凉州地区传存之汉世卧箜篌，后来又流布于北魏、西魏之政治文化中心河洛中原之地，楚汉旧声遂成为北朝音乐文化的正统。在河西陇右这个重要文化区一脉传存的汉世卧箜篌，比之宋孝武帝时吴兴、沈怀远被徙广州时所作的“绕梁”卧箜篌，更具有华夏正统的意味。所以“绕梁”出自广州而器失声亡，同类的卧箜篌藏之河陇则远播四方。同样之乐器，而遭此不同之命运者，正是因为当时之北朝对南朝，占有文化传统上的绝对优势地位。

北朝文化之超过南朝文化，完全是师法凉州陇右的结果。即便是南朝，也是如此。陈之诗人阴铿，便是凉州人氏。到了隋代，较有成就的文人，几乎全是北人，如卢思道、薛道衡、杨素等人。过去有些人说，这些北人是在隋统一之后受到了南人的影响之后才渐有成就的。其实不然，早在隋统一之前，北朝文化业已超过南朝。北朝文化之所以后来得以超过南朝，正在于它吸收了

凉州一脉传存之汉晋文化。此正如陈寅恪先生所说："河陇区域在北朝区域内本为文化甚高区域。"①"秦凉诸州西北一隅之地，其文化上续汉、魏、西晋之学风，下开(北)魏、(北)齐、隋唐之制度，承前启后，继绝扶衰，五百年间延绵一脉。"②"西晋永嘉之乱，中原魏晋以降之文化转移保存于凉州一隅，至北魏取凉州，而河西文化遂输入于魏，其后北魏孝文、宣武两代所制定之典章制度遂深受其影响"。③当时北魏之音乐文化，正是河西陇右一脉传存之雅声化楚声的发扬广大。

《隋书·音乐志》载："《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号称《秦汉伎》。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。"《旧唐书·音乐志》亦载："《西凉乐》后魏平沮渠氏所得也。晋宋末，中原丧乱，张轨据有凉州，符秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中國旧乐，而杂以羌胡之声也。"《魏书·乐志》亦载："世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州得其伶人器服，并择而从之。"《通鉴》也有类似的记录："初、魏世祖克统万及姑臧，获雅乐器服工人。"《隋书·音乐志》且说："至太武帝平河西得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域得之，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。"综上种种，可以知道：北魏音乐文化，实即凉州固存之楚汉音乐文化④及经

---

①陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，中华书局1963年新一版，第145页。

②同上，第41页。

③同上，第2页。

④金建民《大同民间器乐调查》一文(载《音乐艺术》1981年第3期)说："大同市在历史上曾经是我国北方的边陲重镇，宋、明清时代，守关的将领大多是江南人。他们赴关时，从江南带去不少艺人，演奏、演唱家乡的民间音乐，以消乡愁。这些艺人年纪大了，就被遣散在大同，使江南的民间音乐在当地流传开来。这可能就是大同民间器乐为什么具有江南风格的原因之一"。我以为，除此而外，还应考虑历史上北魏承受凉州传存之楚汉音乐文化的因素。

凉州东渐的龟兹固存的华夏音乐文化。《旧唐书·音乐志》所谓“其乐具有钟磬”，只不过是标榜正统的史家为已经衰亡的殷周雅乐所作的粉饰，真正在其中代表秦汉时代华夏正声——雅声化的楚声的，是卧箜篌一类乐器。酒泉丁家闸5号晋墓壁画之《西凉乐伎》图中，头戴“方山冠”的乐队领首所弹，正是卧箜篌。

《洛阳伽兰记·卷第三·城南》载：“美人徐月华善弹箜篌，能为《明妃出塞》之曲歌，闻者莫不动容。永安中，与卫将军原士康为侧室。宅近青阳门，徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。”其所谓“箜篌”者，《西京杂俎》则明言为“卧箜篌”。《记》说：“魏高阳王雍美人徐月华能弹卧箜篌，为《明妃出塞》之曲。”此亦见《唐宋白孔六帖》。伎乐女子鼓卧箜篌而歌的传统，原起于楚俗。后经魏晋之际凉州传存，及楚地固守，直到唐代，这种传统尚未中绝。《全唐诗·琴曲歌辞》有《宛转歌》的本事：“晋王敬伯遇女郎刘妙容，命小婢弹箜篌，作《宛转歌》，凡八曲，敬伯惟忆二曲。”其中之一谓：

月已清，
月朗琴复鸣。
掩抑非千态，
殷勤是一声。
歌宛转，
宛转和且长。
愿为双鸿鹄，
比翼共翱翔。

其诗，全然是汉魏乐府清商相和之遗韵。其曲既在“琴曲”之中，词又说“月朗琴复鸣”，其器当为汉魏古琴——卧箜篌。《乐府诗集卷四十七》引吴均《续齐谐记》一则，其中有如下文字：“女郎顾青衣，取箜篌鼓之，泠泠似楚曲。又令侍婢歌《繁

霜》，自脱金簪，扣箜篌和之。”这是南北朝时梁人写会稽赵文韶与女神恋爱的故事中的一段。其中所写，正是李端《王敬伯歌》：“侍婢奏箜篌，女郎歌《宛转》”一类的乐歌。这一类的乐歌，充分反映了卧箜篌一器作为楚汉音乐文化代表性乐器的精神内涵。

十一、作为楚汉音乐文化之代表性乐器的卧箜篌

在汉代，由于喜欢楚声的汉高祖、武帝等人的提倡，雅声化的荆楚巫官音乐文化上升成为华夏音乐文化的正统。在其中，卧箜篌是主要的代表性乐器。《史记·封禅书》载：“其春，既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：‘民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？’公卿曰：‘古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。’……于是塞南越，祷祠太一，后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯、琴、瑟自此始。”这里所谓“民间祠尚有鼓舞乐”，“古者祠天地皆有乐”，正是指荆楚巫乐。朱熹《楚辞集注》说：“昔楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫觋作乐，歌舞以娱神。蛮荆陋俗，词既鄙俚，而且阴阳人鬼之间，又或不能无亵慢淫荒之意。”前引《续齐谐记》所写赵文韶和青衣女郎之人神恋爱故事，即是在荆楚民间风俗的基础上附会渲染而成。这种“人神相合兮后会难，邂逅相遇兮暂为欢”①的人神恋爱故事，正如王国维所说，是所谓：“乘风载云之词，生别新知之语，荒淫之意也。”②值得注意

①语出《太平广记》卷第三百二十六《沈警》条。

②语出王国维《宋元戏曲考》。

的是：在这些人神恋爱故事中，“青衣女郎鼓箜篌而歌”的细节。

中国戏曲中有“青衣”之脚色，这个“青衣”之称，原是源于中国远古之巫乐。《太平广记》载：“昔汉初，小儿于道歌曰：‘著青裙，入天门，揖金母，拜木公’。时人皆不识，唯张子房知之，乃再拜之曰：‘此乃东王公之玉童也。’”（卷第一，出《仙传拾遗》）据《太平广记》卷第六《张子房》条：“所谓金母者，西王母也。木公者，东王公也。此二元尊，乃阴阳之父母，天地之本源。”《太平广记》卷第三引《汉武内传》说：“（元封元年）四月戊辰，帝闲居承华殿，东方朔、董仲舒在侧，忽见一女子，著青衣，美丽非常。帝愕然问之，女对曰：‘我墉宫玉女王子登也，向为王母所使，从昆仑山来’”。又说：“王母唯挟二侍女上殿，侍女年可十六七，服青绫之袿。”尚言及：“（上元夫人）从官文武千余人，并是女子，年皆十八九许，形容明逸，多服青衣。”又据《全唐诗》卷八百七十四所载《蜥蜴求雨歌序》：“唐时求雨法，以土实巨甕，作木蜥蜴，小童操青竹，衣青衣以舞。”我以为，这些文献所说的“青衣”，实际上是由远古巫术舞乐的“草裙”演化而来。王国维说：“（荆楚巫乐）浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也。”① 这里所说的“衣服之丽”，正是对屈原《九歌》描写“山鬼”、“少司命”的服饰之词句的印象。《九歌》中有下列一些词句：

被薜荔兮带女罗；
被石兰兮带杜衡；
荷衣蕙带；
……。

这些词句所写，正是荆楚巫乐之巫觋“偃蹇以象神”② 的服饰特

---

①王国维《宋元戏曲考》。
②同上。

征。实际上，即是草裙、花冠之类。

荆楚巫乐之巫觋著草裙、戴花冠的传统，由来古远。东汉王充《论衡·明雩篇》说："《春秋》'鲁大雩'旱求雨之祭也。……曾晰对孔子言其志曰：'暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。'……冠者、童子，雩祭乐人也。"其中所谓"冠者"，正是上述"青衣"之类。这种著草裙、戴花冠的求雨巫舞（雩），可以追溯到殷商的《大濩》。当然，我们现今已无法直接考证殷商《濩》舞的本来面目。但若根据中国古代之卓越民俗学家孔子"天子失官，学在四夷"的观点，那末，在中国域外东西两端的"草裙舞"，则不能不引起我们的极大兴趣。在中国本土之东，夏威夷人有名之为《火拉》的草裙舞。"火拉"之读音，恰与中国殷商乐舞之名《濩》相同。与此相反方向，中国本土之西，罗马尼亚也有以《霍拉》为名的乐舞。"霍拉"也与中国殷商乐舞之名《濩》的读音相同。夏威夷人之《火拉》（hula）与罗马尼亚人之《霍拉》（hora）之音的相近，使我们不得不考虑追究其原始的语源。《霍拉》舞之始，是否也是草裙舞，目前尚不得可知，但据罗马尼亚民间艺术研究所音乐部主任梯贝利乌·阿历克山德鲁说，在《霍拉》流行的罗马尼亚，确有类似的求雨巫舞存在。他说："在我国的南部和东南部可以在旱灾时看到一种带有巫术性的求雨舞。是由穿着绿草做的衣服被在场的人洒上清水的小姑娘和妇女们跳的。""也是为了召雨，在多瑙河平原的小孩们，用各种花把泥做的洋娃娃装饰起来，然后点起蜡烛，模仿一套送葬的仪式，最后，把它抛到河里，派它去拿开天门的钥匙，因为天门把雨给锁住了。"① 固然，我们要避免重犯"传播论"的错误，不要把所有

①〔罗〕梯贝利乌·阿历克山德鲁《罗马尼亚的民间音乐》，中译原载中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》音乐出版社1958年版，第47页至第48页。

的文化都看作出于一个单一的本源。但也不能不注意到，当今世界上犹存的一些古老文化之间惊人的一致性。这些，也许正是解开远古交通史、中外文化交流史某些不解之谜的重要环节。

这种由以花作冠、身著绿草青衣之少女、童子涉水而浴，风乎舞雩的风俗，在我国起源很古。虽然，由于我国上古文明长足的进步，这一类古风，即使是在先秦史籍中也已失之于太略而很难窥见其全貌。然而，如果细心追寻，仍能勾画出一个大致的轮廓。

《公羊传》说："大雩、旱祭也。"（服虔注：大雩，夏祭天名。）《周礼·春官》载："女巫掌岁时以祓除禊浴。"应邵《风俗通义》亦引此而作为"禊"之本义的说明。郑玄注则说："岁时祓除，如今三月上巳如水上之类。"唐·徐坚等所撰《初学记》说："三月桃花水下之时，郑国之俗，三月上巳，于溱、洧两水上，执兰招魂续魄，祓除不祥也。"并解释"禊"字说："禊，以香涂身、'禊浴'，以芳香之草药涂身而沐浴。"这一点，正是王国维所说的"浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也"。今日我国傣族泼水节佩戴花环互相泼水以浴的风俗，正是这种古风的遗存。这种风俗，《周礼·春官》谓之"衅浴"。《周礼》载："衅浴，谓以香薰草药沐浴。"荆楚巫乐之"青衣女郎"，正是由远古"衅浴"之女巫演化而来。"衅浴"之作为药物的兰草芳衡，进而成为巫人的花冠草裙之饰，又进而成为演出人神恋爱戏剧之角的"青衣"之服，以至于后来"青衣"成为中国戏曲中某一类脚色行当的专名。此正如王国维先生所说："是则灵(巫)之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。"①

"青衣女郎鼓箜篌而歌"的传统，也是由来已久。《楚辞·九怀·昭世》说：

---

①王国维《宋元戏曲考》。

闻素女兮微歌，
听王后兮吹竽。

此所谓“素女微歌”，在《史记·封禅书》中，是鼓瑟而歌的。《史记》载：“太帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。”“素女微歌”之伴奏乐器，到了战国之际，已成为“大音希声”的击筑。从《续齐谐记》所载与赵文韶恋爱之青衣女郎“自脱金簪，扣筵篌和之”一语看，这里所谓的“筵篌”仍是先秦之“击筑”一类。素女，是精通房中之术的女巫。《隋书·经籍志》载《素女秘道经》、《素女方》各一卷。《双梅影闇丛书》有《素女经》之辑佚本，内容即为黄帝与素女有关房中术之问答。由此可见，所谓“素女”，原是远古掌管生育繁衍的“少司命”一类的女巫。所以由此而来的青衣女郎，原本是专演“人神恋爱”之“荒淫”本事的。不过，“青衣女郎”所用之乐器，已由多弦异音专弹散音的“瑟”而进化为“筵篌”，即“卧筵篌”。

卧筵篌，是楚汉音乐文化的代表性乐器。它是直接承续“击筑”之一弦多音“大音希声”之道发展而来的乐器。荆楚巫乐最初所用之弦琴，是为“击筑”。汉高祖令沛中歌儿百二十人“皆和习之”的楚歌，便是用“击筑”伴奏的。汉武帝“益召歌儿”祷祠太一、后土，则新创了“空侯”（即“筵篌”——卧筵篌）一器。《论语·先进篇》在言及“舞雩”时提到了“冠者”“童子”。其所谓“童子”，原本是夏代“雩舞”中的不可或缺的一角。王充《论衡·订鬼篇》说：“大雩之祭，舞童暴巫，雩祭之礼，倍阴合阳。”《汉书·礼乐志》所载《郊祀歌》咏道：

千童罗舞成八溢，
合好郊欢虞泰一。（按：“泰一”即太一。）
《九歌》毕奏斐然殊，

鸣琴竽瑟会轩朱。

这里所说的“鸣琴”，正是汉武帝“益召歌儿”祷祠太一、后土所用的“空侯”。由此可见，司马迁所谓汉世作空侯及二十五弦，“琴、瑟自此始”的话，绝非是文义不通的衍文。

“何似儿童岁，风凉出舞雩”。① 汉世“歌儿”所用的弦琴——卧箜篌，原是求雨的巫术法器。甲骨文中有如下的卜文：“辛卯点求禾于河。弜夔。”其义，虽然今日已经不好确解。但其意义想必与《诗经·小雅·北山》所咏大体不差。《北山》诗写道：

琴瑟击鼓，
以御田祖，
以祈甘雨，
以介我稷谷，
以谷我士女。

这种以“空桑”（琴瑟）一类弦琴伴琴的宗教祭祀乐舞，在周代被称作“雩”或“羽”。《周礼·春官》载：“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则率巫而舞羽。”所以甲骨文中，不仅有“求年于河”（按：“河”即“河伯”）的卜文，亦有“求年于夔”的卜文。所谓“夔”，本是夏代“乐正”（按：即古代乐官）。古代乐官，同时便是巫官。夔是夏代乐正。正是《周礼·春官》所谓的“司巫”。如遇大旱，夔便是率群巫而舞雩求雨的首领。所以对于一般人来说，求夔舞雩（“求禾于夔”）与祭祀河伯（求禾于河），便是意义同一的事情。在这种历史条件下，久而久之，夔也转化成了河伯雨神一类的神灵。《山海经·大荒东经》说：“东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无

①杜甫诗《热》。

角，一足，出入水必风雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。”这正是夏乐正“夔”由司巫转化为“出入水必风雨”之神灵的历史记录。这里，“夔”已经成为蛇、鳄一类的“一足”之虫，而具有“图腾”的意味。《庄子·秋水》载：夔谓蚿曰：“吾以一足跿踔而行。”《吕氏春秋》（佚文）亦载：“声氏之牛夜亡而过夔，止而问焉：‘我有足功而不善，子一足而超踊，何以然？’夔曰：‘以吾一足王于子矣。’”夔，是乐正，亦是司巫。他所掌握的“图腾”具有无上的神性。夔本非一足，但久而久之，如同伏羲、女娲一样，在神话传说中他也成了一足的半人半兽。不仅如此，连夔所用以求雨巫舞的弦琴，也被制作成了鳄鱼模样。

前已说过，筑，“项细肩圆”，与今日尚存于缅甸、泰国之鳄琴恰正相似。鳄鱼，亦即中国古代神话传说中的龙之原型。鳄鱼古称“鼉龙”，是传说中的河伯雨神。因此《左传春秋》说：“龙见而雩。”张籍《白鼉鸣》诗写道：

天欲雨、有东风，
南溪白鼉鸣窟中。
六月人家无井水，
夜闻鼉声人尽起。

这是唐代犹存祭鼉求雨之远古巫风的资料。在这种意识思想的支配下，原用于求雨的“弓”一类弦琴，便作成了鼉龙形状的鳄琴。曾侯乙墓出土之由“弓”之所象殷商匏琴演化而来的五弦之筑，便是头大尾细的鳄鱼模样。不仅如此，据湖北省博物馆祝建华先生来信告知：曾侯乙墓出土之“五弦”，背面绘有“禹彊”水神的图象。这正是中国上古鼓琴舞雩之观念的反映。《山海经·海外北经》说：“北方禺彊，人面鸟身，珥两青蛇，践两青蛇。”（郭璞注：禺彊“字玄冥，水神也”。）又说：“东海之渚中，

有神，人面鸟身，珥两黄蛇，践两黄蛇，名曰禹貜。黄帝生禹貜、禹貜生禹京，禹京处北海，禹貜处东海，是为海神。（郭璞注：禹京“即禹疆也”。）这就充分说明了，曾侯乙墓之“五弦”，正是舞雩所用的乐器。

对于“雩”字，许慎《说文解字》释作：“雩：夏祭乐于赤帝以祈甘雨也，从雨于声。雩或从羽，雩，羽舞也。”许慎所释，并无错误，但不圓满。我以为“雩”字之下部，从“丐”，正是“空桑”一类弦琴之像。把空桑一类弦琴用在求雨巫乐之中，这种传统，在中国由来已久。《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》载：“昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物解散，果实不成；故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。”今日绘有“禹疆”水神图像的先秦五弦击筑的出土，完全证实了这则记录是无可怀疑的信史资料。

日人田边尚雄先生所著《中国音乐史》一书① 曾说：“此维那谓是那达拉神所发明者，此所谓Nara者，即给水者之意，即此乐器与水有关。不独此也，维那又别名Cach′hapi，此名乃表示其为龟者。希腊之Nereus神，及五十女郎(即女海神Nereids)以音乐著名，想与那拉达有关系也。又希腊之Hermis神，曾作龟形之抱琴（chelys）。又始作魔歌之斯干的纳维亚之倭丁神（Odin）为管辖海者，有Nikarr之名。此神居深海之处，与手下奴魔共奏哈甫（Harp中国名“箜篌”），相传其手下人，时时升出水面，教聪明人等以可惊之乐器云，又芬兰古诗有所谓Kantele之Wainamoinen之乐器者，为鱼骨所作之乐器，其框为梭鱼之骨所作，又以梭鱼之齿为其调律之栓。……如是者，音乐出自与水有关之神，其乐器又专与海有关系，诚有意味之点也。……可知此种思想，出自雅利安人之原始的生活。”② 今日我们

①陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版。

②田边尚雄《中国音乐史》陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版，第64页至第65页。

明白了印度之现存匏琴式维那，并非印度之固有乐器，而是中国卧箜篌的统系；又知道了中国古代匏琴以及由匏琴发展而来的先秦击筑与水神禺疆之关系；那末，印度现存之匏琴式维那与水神有关之神话的渊源便非“出自雅利安人之原始的生活”，而是另有来头。这已经是不言而喻的事情了。

曾侯乙墓出土之五弦、十弦，是荆楚巫官音乐文化的代表，但是它却蕴含着中原神话——黄帝后裔禹疆、夏舜乐正夔的精神内涵。这就充分地说明了，荆楚巫官音乐文化是承续华夏远古音乐文化而来。作为殷商音乐文化之代表性乐器——陶、匏之乐的匏琴，由于殷人“奋伐荆楚”① 的赫赫武功，而广被于江汉岭南之隅。同时，至迟起于夏末的“巫乐”之风，也吹到了巴、庸、荆、楚、吴、越、江、淮之地。楚人是在周人灭商之后，直接承续殷商之灿烂文化的团族。承续殷商巫乐遗风的荆楚巫官音乐文化，在春秋之际，作为独立之一源回授灌输于中原之地，经过蜿蜒曲折的流程，重汇华夏音乐文化的历史长河，并以自己独特的风采，为华夏音乐文化的历史发展做出了殊异的贡献。琴瑟之类的乐器，正是在这个基础之上，于春秋战国之际，上升为中国的主要乐器之一，而在汉末魏晋则最终取代了“金石之乐”八音之首的地位，成为雅声化之楚声的代表性乐器。汉魏古琴——卧箜篌，是其中的最高发展形态。此所谓：“八音之中，惟弦为最，而琴为之首。”②

卧箜篌，原是荆楚之地产生的弦琴，在江汉岭南一隅，有其深厚的传统，这是无庸置疑的事情。然究其原始，荆楚巫官音乐文化，正是殷商巫官音乐文化的嫡传，其源是在北方。《史记·殷本纪》说；“（纣王）使师涓（按：亦作‘师延’）作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”殷人于末世在乐舞方面取得的长足进

①《诗经·商颂》。

②潘出桓谭《新论·琴道篇》。

步，为胜利的周人抹杀排斥。但作平心的公论，当时殷人的文明程度，远比周人为高，足为周人之楷模。这种巫官音乐文化，为楚人所承续，也为周人羞羞答答地接受了。作为远古弦琴之名的“空桑”二字，正是在殷商之末，西周之初，被周人改造成为“琴瑟”的。商周之际的社会变动，是琴字不见于金文卜辞而突然风行于西周之初的历史原因。此中奥妙，正如《史记·殷本纪》所说：“（商末）纣愈淫乱不止。微子数谏不听，乃与大师、少师谋，遂去。……殷之大师，少师乃持其祭乐器奔周。”正是殷人发明的新声、新器，到了西周之世，便很快成为风靡一时的摩登音乐摩登乐器。后来所谓的“雅乐”，实际上在殷商末期，大都已经奠定基础，经过荆楚乐人的中介，汉代乐人，则更加高扬了这个传统。中国汉世之“箜篌”，正是殷商“空桑”一类弦琴的正统。

卧箜篌之作为楚汉音乐文化之代表性乐器，在历来的史籍中，有一系列明确的说明。《宋史·乐志》载：“（箜篌）古施郊庙雅乐，近世来专用于楚声。宋孝武帝大明中，吴兴、沈怀远被徙广州，造绕梁，其器与空侯相似，怀远后亡，其器亦绝。”杜佑《通典》说：“（箜篌）古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。”《旧唐书·音乐志》亦载：“自周隋以来……惟弹琴家犹传楚汉旧声。”其它，诸如许彦周《诗话》曾说：“(箜篌)状如张箕，探手摘弦出声。古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。”查阜西先生在其《漫谈古琴》一文中，也表示了这样的意见：“在六朝乱世中还仅仅只有弹古琴的民间艺人能把旧有音乐文化中的楚汉民族风格保存下来。”① 这些，皆是不刊之论。

此深具楚汉音乐文化内涵的卧箜篌一器在河西陇右之地的传存，充分说明了河西陇右之地当魏晋南北朝之际是保守楚汉文化

---

①查阜西《漫谈古琴》原载《人民音乐》1954年，第五期。

的重镇。

十二、专弹散音、兼弹泛音的多弦异音无柱之琴“五弦筝”

汉世卧箜篌，是今日称之为“古琴”的七弦琴之前身。汉世卧箜篌之丰富的乐律内涵，是今日称之为“古琴”之七弦琴的直接渊源。然而，汉世卧箜篌，并非今日称之为“古琴”之七弦琴的直接前身。七弦琴之直接前身，是晋隋之际专弹散音、兼弹泛音的多弦异音无柱之琴。今日称之为“古琴”的七弦琴的直接前身，是把汉世卧箜篌之丰富乐律内涵融汇贯通于其中的多弦异音之无柱弦琴——五弦筝。

中国匏琴之属的“琴”之统系弦琴。在先秦击筑之后，分为两个不同径路的旁支别系。其一，是受“胶柱鼓瑟”的启发而来的具备固定品柱的汉世卧箜篌；其二，是保持“空侯”“空中”的特点而又借鉴瑟、筝多弦异音之点的“琴”。

应邵《风俗通义》说：“或说空侯取其空中。琴、瑟皆空，何独坎侯耶？”应邵此说，并不符合历史事实。在中国古代分属于匏琴和竹胴琴之两大类弦琴——琴、瑟之中，只有“琴”之统系的弦琴，才一贯保持了匏琴“空中”无物的特点。而瑟与筝一类乐器，都是在其琴弦中部安置活柱音码以“品声按柱”的弦琴。所以其“中”，并不空无。

中国周代之后的弦琴，虽然都已经是匏琴与竹胴琴之综合的产物，但在这一点上，却截然地划分区别了各自不同的类属。在中国古籍中，把除了瑟、筝之外的弦琴一律概称之为琴的根本原因，正在于此。中国古籍中的琴，正是保持远古匏琴空中无物的特

点，不用活柱音码品声按柱以确定或改变琴弦基音的弦琴。卧箜篌之所以亦被称之为琴，也是因为其器虽具备众多之品柱，但这些品柱并不是为了“品声按柱”——确定或改变琴弦的基音；而是在一条被高出中间一系列品柱之首尾两端岳山架空的琴弦之下，以备演奏者选用不同的琴弦分音而设。就其整条琴弦而言，同样也是空中无物，而不用活柱音码的。就这一点而言，“箜篌（卧箜篌）”和“琴”，是真正与古之以kam称之的匏琴一脉相承的弦琴，它们都是由先秦击筑演化而来，而与“瑟”一类采用活柱音码“品声按柱”的竹胴琴大相径庭。

汉晋之际专弹散音、兼弹泛音的多弦异音无柱之琴，是受筝、瑟一类乐器的影响而产生的。先秦击筑，虽有一弦多音的长处，但就其音量微弱、音位不清，以及在不设音码的琴弦不同部位以竹尺击弦之术先天不足之处而言，并不是适于演奏的弦琴。解决这个问题，最初只有两条出路。一是在一条琴弦之下设较多之音码，将其分割为几段，然后以竹尺在各段琴弦上敲击；今之扬琴便是如此。据《续齐谐记》所言与赵文韶恋爱之青衣女神自脱金簪扣箜篌演奏的事情分析，除了上文所说：这里所说的箜篌有可能仍不过是“击筑”一类乐器之外；这里所说的箜篌，是不是“瑟柱胶而不移”一类具备较多音码的扬琴之祖，也应在考虑之点。我以为某些同志关于扬琴起源于中国先秦古琴——击筑的意见，虽无直接有力的证据，但确可备其一说。汉世卧箜篌是由击筑演化而来，其始仍用竹尺击弦，并不是没有可能的事情。汉世卧箜篌，在定制成为设置一系列平时不与琴弦接触的品柱之弦琴之前，也不能说没有可能曾经产生过设置较多类似瑟、筝之音码，将琴弦加以段分，胶柱而鼓之的变体。这种卧箜篌，连同荆楚巫乐风俗，早在公元前即已有可能流布到西域以及更远的地方。《后汉书·南匈奴传》载：“单于前言先帝（按：指元帝）时所赐呼韩邪竽、瑟、空侯皆败，愿复裁（赐）。”这里所说，是

昭君和亲时的事情。其中所说的“空侯”，即卧箜篌。所以设置较多之音码，段分琴弦，胶柱而鼓之的击弦扬琴之祖——汉初未定制的卧箜篌先行西渐于西亚、北非以及欧洲，经过发展变形后再回授灌输于中国之说（时在明代），考虑到其间悠长、漫远的历史，倒也可能成立。中亚西亚及欧洲一些扬琴类乐器，如“卡龙”、“秦巴芦”（Cimbalon）与“坎侯”之语音的近似，当非偶然。

上面所说，是解决先秦击筑音量微弱、音位不清，以及在不设音码的琴弦不同部位以竹尺击弦之术先天不足之处的第一条出路。这种“胶柱鼓瑟”式的出路，不仅产生了扬琴之祖式的卧箜篌，也进一步产生了具备品柱装置的定制卧箜篌。《三国志·魏书·高句丽传》载：“（弁辰）俗喜歌舞饮酒，有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲。”这里所说的“瑟”，实际上即是宋·徐兢所说“瑟柱胶而不移”的玄琴——卧箜篌。正因其属击筑一类的“琴”之统系，所以“其形似筑”。由此，也足见其为琴，而非“瑟”。

与上述一条出路不同的是保持击筑空中无物的特点，但不再以竹尺击之以一弦多音而随调应律，反倒向瑟、筝看齐，一弦一音而多弦异音。这便产生了与大瑟不同，与把瑟小型化的秦筝也不同的新型多弦异音乐器，是谓之“五弦筝”

应邵《风俗通义》说：“谨按《礼乐记》：‘筝，五弦，筑身也。’今并、凉二州筝形如瑟，不知谁改作也。”此条有一佚文见《太平御览》卷五七六：“谨按《乐记》：‘筝，五弦，筑身也’。今并、凉二州筝形如瑟，不知谁作也。按京房制五音，唯加瑟十三弦，此乃筝也。”前面说过，筝、瑟，都是采用活柱音码“品声按柱”的竹胴琴一类。筝“制与瑟同，而弦少”。①瑟之弦数最多者，有五十弦之制。李商隐《锦瑟》诗说：

①语出《旧唐书·音乐志》。

锦瑟无端五十弦，
一弦一柱思华年。

此所谓“一弦一柱”正是一弦下有一活柱音码之意。李贺《上云乐》诗说：

五十弦瑟海上闻。

又李贺《许公子郑姬歌》诗说：

清弦五十为君弹。

鲍溶《湘妃列女操》诗说：

什上泪迹生不尽，
寄哀云和五十丝。

辛弃疾《破阵子》亦说：

五十弦翻塞外声。

但通用的大瑟，一般是二十五弦（或二十七弦、二十三弦）。此二十五弦，有传说是破五十弦而来。而所谓筝者，则是再破二十五弦而来。此所谓“筝”，与瑟制完全相同。白居易《奉酬淮南牛相公思黯见寄二十四韵》诗写道：

……
远讯惊魔物，
深情寄酒钱。
霜纨一百疋，
玉柱十三弦。
……

这里所说的“玉柱十三弦”，与李商隐“一弦一柱思华年”，完全是竹胴琴每弦各用一活柱音码的写照，而与“筑”毫不相干。

应邵《风俗通义》所说的“五弦筝”，并不是上述意义的

“箏”，而是初起以“箏”名之的五弦之琴。其所谓“五弦筑身”，正是说明其器是和击筑一样空中无物的弦琴。其与击筑不同之处，在于“击筑”之五弦，是异弦同音的复弦，而五弦之琴的五弦，是为五音。它是多弦而异音的弦琴。所以应邵将此“五弦箏”——五弦之琴与“瑟十三弦”区分而说明之。这种五弦之琴之所以在汉代被称作“箏”，而不称作“琴”，是因为其演奏方法，是象瑟箏一样用指或义甲弹弦，而不是象击筑和早期之卧箜篌用竹尺击弦。但在实际上，它正是中国最初的五弦之琴。先秦之击筑，名义上是“五弦”，实际上，五条复弦如同一弦。只是在汉代，才产生了类似瑟、箏一类的五弦、七弦之多弦异音弦琴。

汉世多弦异音之五弦、七弦琴，与今日弹奏散音，兼弹按音、泛音的七弦琴不同，是专弹散音的乐器。这一点，正与瑟、箏相同。今之古琴，曲有正、侧，弦有紧、慢的传统，正是汉世五弦、七弦之琴专弹散音而未弹奏按音的遗风。正因其五弦以应五音，尚未按弦取音，所以由楚调转入侧调时，便需紧角、羽二弦，升高一律（半音）变为清角、清羽之声。由于汉世多弦异音之五弦、七弦琴，没有活柱音码，所以其琴弦基音的改变，不能象瑟、箏那样促柱、却柱，而只能“促轸”。唐人李嘉裕《送兖州杜别驾之任》诗写道：

停车遨别乘，
促轸奏胡笳。

其“促轸”之语，当是从“促柱”之语演化而来。①

汉世多弦异音之琴，初为五弦，是为下徵、下羽、宫、商、角。这种以下徵为宫的弦琴，在演奏“楚调”时，需要将其三弦

---

①刘禹锡《调瑟词》所谓“美人爱高张，瑶轸再三促”，也是借用“促柱”之术语，来形容转轸紧弦的动作。

黄钟宫弦降低一律(一个半音)由下徵林钟一均的清角之声变为下徵之角，此正是所谓“慢三”的由来。而在演奏“侧调”时，不仅需要将三弦黄钟宫弦由下徵林钟之角恢复为清角，且需要将五弦姑洗角弦升高一律(一个半音)由下徵林钟之羽变为下徵之清羽，此正是所谓“紧五”的由来。这种以下徵林钟为一弦的五弦之琴，为了演奏黄钟一均的楚调、侧调，便由下徵、下羽、宫、商、角之五弦，发展成为下徵、下羽、宫、商、角、徵、羽之七弦。汉儒所谓：“五弦，第一弦为宫，其次商、角、徵、羽；文王、武王各加一弦，以为少宫、少商。说者不同。”① 完全是杜撰的神话，连他们自己也拿不准的。

联抗先生说：“现在所说的古琴，本来只叫‘琴’，由于它有七根弦，所以也叫七弦琴。但‘七弦琴’这个名称应该也是后起的。在两汉的毛公传、郑玄笺，以至唐代的孔颖达疏、陆德明释文等有关文字中，都没有提到‘七弦琴’的名字，可见，‘七弦琴’这个名字的使用，当在唐代以后。”② 这无疑是正确的，但如考其发生，就七弦以备五声之器而言，当在汉代。“七弦琴”的专名虽起始于唐代，但“七弦”之名，则早已有之。如嵇康《酒会诗》便写道：

素琴挥雅操，
清声随风起。
……
但当体七弦，
寄心在知己。

汉世专弹散音的五弦、七弦之琴，后来又发展成为兼弹泛音的多弦异音乐器。其时，据现有资料分析，当在晋隋之际。嵇康

①桓谭《新论·琴道篇》。
②联抗《从“琴台”说到“古琴”》，载《人民音乐》1980年，第十期。

《琴赋》说："若论其体势，详其风声，器和故响逸，张急故声清，间辽故音庫，弦长故徽鸣。"其所谓"器和响逸"，是指晋隋之琴，恢复了匏琴共鸣丰富、音量宏大的长处（当然，已不再用匏，而是用中空木胴）；其所谓"张急声清"，是指晋隋之琴，是采取匏琴以弦系项的张弦方法来确定其基音，并用急张"促轸"之术，来演奏清商"侧调"的弦琴；所谓"间辽音庫"，是指晋隋之琴，不再是异弦同音的复弦乐器，而是弦距较宽，便于摘弦取声，而不致误触它弦的多弦异音乐器；所谓"弦长徽鸣"，则清楚地表明，晋隋之琴，是琴身修长，而能发出一系列泛音的弦琴。此所谓"徽"者，便是今日古琴标示泛音位置的十三徽。这种琴身修长的琴，在晋顾恺之《斲琴图》中已可见到。敦煌莫高窟85窟南壁《善友太子入海取宝图》中之《盲目善友树下弹琴》部分中所绘之琴，也是此类。过去一些文献中，都把这幅画称作《盲目善友树下弹筝》图，但据我亲临敦煌考查，并参阅有关的叙录，其画傍题文字是为："弹琴"而非"弹筝"。固然，其器之形，与今日习见的筝类似。但是考虑到：汉世"五弦筝"——五弦之琴类同于"击筑"的历史事实，那末，此琴之形与今日习见之琴有一定差异而与今日习见之筝类似之点，便也不难得到说明。这种弦长而空中无物的弦琴所发出的自然泛音，是今日古琴十三徽发现的先导。任何一个稍经音乐听觉训练的人，踏下钢琴延音踏瓣，打开制音器，弹动钢琴最低音区的一个音键并守神细听，都会听到一系列的自然泛音。其原因，正是因为钢琴低音区琴弦长大，故所发自然泛音皆在人耳所能分辨之频率范围之内；而且这些自然泛音音区偏低、频率不高、能量衰减也小，能够在足够充裕的时间内容你辨听。

嵇康《琴赋》实际上已经可以作为泛音在晋隋之琴上运用的佐证。嵇康《四言十八首赠兄秀才入军》之一说：

目送归鸿，
手挥五弦。
俯仰自得，
游心泰玄。

这里所说的“游心泰玄”，恐怕也是指晋隋之琴“应徽而泛”任法自然的特点。这些文献，还只是间接的资料。而不久前发现的南京西善桥南朝大墓之砖刻壁画《竹林七贤与荣启期图》中嵇康所弹之器，则正是如同今日古琴具备指示泛音节点之徽识的弦琴。这就充分证明了上述文献资料是可以信从的。

杨荫浏先生曾说：“琴谱古本中有《碣石调幽兰谱》，是手写本。《经籍访古志》说：‘审是唐人真迹’。传谱者丘公，字明（494—590）；序称：‘会稽人也，梁末隐于九疑山，妙绝楚调，于《幽兰》一曲，尤特精绝；……隋开皇十年（590），于丹徒县卒，时年九十九。’丘公所传，当然是他以前的调子。然从他的调谱中间，可以看出，七弦十三徽上，都用泛音。泛音和弦长的比例有关，不能自由移柱。调谱中有七弦十三徽，便可以断定当时的弦数和徽位，在音律上，已与现代的古琴一般无二。”① 杨先生关于“十三徽位”之泛音，在隋代之前已在琴上应用的论断，现虽已经出土之文物资料确证，但其年代上限，仍需进一步考证落实。

唐代诗人崔珏有一首《席间咏琴客》诗：

七条弦上五音寒，
此艺知音自古难。
唯有河南房次律，
始终怜得董庭兰。

①杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第170页。

这里所谓的“河南房吹律”当指西汉京房“六十律”。所谓的“董庭兰”，查《唐国史补》有“董庭兰，尤善汎声(即“泛音”)祝声”的记载，得知其是一个精通巫术，善于弹琴而且长于演奏泛音的巫祝乐人。如此说来，似乎西汉京房已经是精于汎声、祝声的高人了。事实并不如此。京房确是一位方士，是所谓“巫祝”一类的职官。《礼记·王制》说：“凡执政以事上者，祝、史、射、御、医、卜及百工。”《汉书·司马迁传》引《史记·报任少卿书》说：“文史星历，近乎卜祝之间。”《说文解字》释“祝”说“祝：祭主赞词者。”京房作为“工祝致告”①精通律历的大师，在“素丝祝之”②——弹琴以歌祝声方面，与“能弦歌、为巫祝”③“抚节按歌，婆娑舞神”④的董庭兰以及东汉孝女曹娥之父是确有共同之点的。但他并未精通“汎声”。其直接的证据便是京房六十律清浊之节，并不包括十三徽之$\frac{1}{8}$、$\frac{7}{8}$的泛音节点。只有到了南朝宋元嘉中（公元438年左右）钱乐之提出三百六十律之后，才将十三徽之中$\frac{1}{8}$、$\frac{7}{8}$两个为前世不知的泛音节点最终确立。固然，理论的总结，总在实践的经验之后。但无论如何，十三徽发明年代的上限，也不会达于两汉之时，仍以定在晋隋之际较为妥当。

那末，七弦十三徽位的确立，是否如杨荫浏先生认为的那样，意味着“当时的弦数和徽位，在音律上，已与现代的古琴一般无二”了呢？我以为，尚且不能。因为十三徽位的确立，确实意味着纯律泛音的应用；但并不意味着其时的弦琴已如今日之古琴一样，具备一整套以十三徽位为参照的按弦取音之乐律体系。“徽”，固然是七弦琴的重要标志，但不是唯一的标志。徽之本

①《诗经·小雅》。
②《诗经·鄘风》。
③语出《后汉书·烈女传》。
④语出《曹娥碑》。

身，也是一个在历史进程中不断变化发展的东西。

初时之“琴徽”，并不是泛音节点和琴面识点，而是“千斤”。《淮南子·修务训》说：“今夫盲者，目不能分昼夜，分白黑，然而博琴抚弦，参弹复徽，攓援摽拂，手若篾蒙，不失一弦。……何则，服习积贯之所致。”这是有关琴徽的最早记录。不过这个时期的琴徽，是“约而束之”用以品声之千斤一类，而非今日七弦琴上指示琴弦泛音节点的琴徽。周世荣、欧光安二先生编著的《神奇的古墓》一书说：“（长沙马王堆一号墓出土之瑟）弦上有两处系有罗绮带，类似弱音器，但文献中不见有记载。”① 其实这正是古代匏琴拴系匏瓜之弦线的遗风，今二胡之千斤，亦是此类。这种“约而束之”用以品声的琴徽，正是“徽”之最初的本义。上海音乐学院的院刊《音乐艺术》1982年第一期，刊载林友仁先生《七弦琴与琴曲声、韵发展的我见》一文，转述了已故著名古琴家查阜西先生未正式出版的遗作《溯勃集》中对“徽”之本义的考证，现征引如下：

其一，许慎《说文》释“徽”之全文皆训为“索”：“衺幅也。一曰三纠绳也。从‘系’徽省声。许归切。”

这里是指一种多股扭成之绳。

其二，清代朱骏声所著《说文通训定声》，对“徽”之解释说得更为明确：“琴轸系弦之绳谓之‘徽’，后人乃以琴面识点为‘徽’。”朱骏声是以：《易·坎》“系用徽缠”，《汉书·杨雄传》“徽从纠墨”及“高张急徽”等汉代文献作根据的。这里亦指多股扭成之绳。

其三，以琴面识点为“徽”释：“参弹复徽”，文义几乎不可解。如依朱骏声“琴轸系弦之绳谓之‘徽’”来作解释则文义通顺。

---

①湖南科学技术出版社1981年版，第35页。

查阜西先生的上说，确为真知灼见。然而由于历史条件的局限，查阜西先生仍尚未说明，作为琴轸系弦之绳(按：即所谓"绒剄")之"徽"何以引申转化为琴面识点之"徽"？我以为，最初之徽，正是"约而束之"的"绦轸"。这种"绦轸"有品声的功能，所以才具备了作为琴面识点之称的内涵《旧唐书·音乐志》载："（击琴）以管承弦，又以片竹约而束之，使弦急而声亮。"这里所谓的"约而束之"，正是古之匏琴在弦之四分之三处，另以弦线将琴弦与匏瓜一起系于弓杆之上的方法的遗风。今之二胡"千斤"亦固守这种古制。"击琴"本是"品声按柱"的竹胴琴，但由于在中国远古匏琴与竹胴琴综合的历史进程中受匏琴的影响，也采用了上古匏琴——"扐"在张好弦线之后又有所系，使之"弦急而声亮"的传统。更有甚者，将此"约而束之"之法，用之于"品声按柱"。今之彝族大三弦的活动品，至今仍在采用"约而束之"的方法安放。

这种"约而束之"的绦轸——徽，可以运用改变约束力量的方法，来改变琴弦的基音，所以也有"品声"的作用。约束力量较大的绦轸，便是所谓的"急徽"——"千斤"。正因为"绦轸"有着"品声"的作用，才具备了引申转化为分割弦线之琴面识点的内在依据。这种由早期匏琴拴系匏瓜，"约而束之"以张紧乐弓琴弦的弦线演化而来的"绦轸"，才是"徽"之最初的本义。而后世"琴轸系弦之绳"——"绒剄"，则是已经退化了的"绦轸"。如此认识，才能正确理解汉世有关琴徽的历史文献。从这个角度出发，我们可以知道，《淮南子·修务训》所谓的"复徽"，是从双匏琴上下两端一首一尾拴系两个匏瓜之两条弦线演化而来的两个"绦轸"，此所谓"复徽"。长沙马王堆一号墓出土之瑟的两处罗绮带，疑即是"绦轸"一类。这两处罗绮带虽不是一首一尾，但也可称之为"复徽"。而杨雄《解难》之"急徽"，则是拴系较紧的"绦轸"，此所谓"千斤"。正因为先秦

以及汉世弦琴并不具备作为琴面识点的琴徽，而只有类似今日二胡千斤一类的琴徽，所以才有盲者博琴“参弹复徽”的说法。据其盲者博琴而“不失一弦”的情况分析，此时之琴，仍是高渐离盲目以后尚能击之的五弦之筑一类。其器五条复弦基音相同，弦距很近。以竹尺击之，不要说本来就不大会失击一弦，即使真的失击一弦，一般人也不见得能听出来。其“抚弦”之说，当是指盲者左手持琴前的摸琴动作，而非左手按弦取音之举。也许这里所谓的“抚弦”，正是以左手摸索“复徽”——绦轸的动作。

今日古琴——七弦琴的琴徽，是镶金嵌玉之琴面识点。但其乐律内容，除了指示泛音节点之外，还指示琴弦之上的其它音位。在早期古琴上，这种指示琴弦上除了泛音节点之外的其它音位的琴徽，与单纯指示泛音节点的十三徽并不是一回事情。其最早的形态是从移柱标志演化而来的应律变声之徽，其制为每弦两徽。筝、瑟之移柱应律的方法，受卧箜篌固定品柱的影响，而有每弦用二柱的新法。《太平广记》卷第三百八十一引《酉阳杂俎》说：“（贞元中）诸乐中有如琴者，长四尺、九弦，近头尺余方广，中有两道横，以变声。”这“两道横”，便是胶着在原先用以指示移柱音位之两徽位置上的两个固定品柱。这种固定品柱取消之后，方有在徽位上直接按弦取音的两徽之琴。《太平广记》卷第二百三载：“秦咸阳宫有琴长六尺，安十三弦，二十六徽。”（出《西京杂记》）按其时代分析，其中所谓“徽”恐仍不过是移柱之标志，而非按弦取音的标志。真正按弦取音的琴徽，是敦煌莫高窟初唐322窟北壁《西方净土变》上方“不鼓自鸣、自翔于天”的“天乐”之琴。其琴二弦，而每弦六徽。这才是真正的“钿装模六律”之琴，其制与嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之两弦六柱之卧箜篌——两仪之琴当有必然的联系。这种意义的琴徽，与指示泛音节点之十三徽综合起来，才形成了今日这样的琴徽，而兼有指示泛音节点和五声六律的意义。而早期之十三徽，并不具备指示泛音节点以外五声六律之

音位的意义。此正如唐人李咸用《水仙操》一诗所说：

琴兮琴兮在自然，
不在徽金将轸玉。

今之琴徽的前身，是在筝瑟之上用以指示移柱的标识。这一点，在唐·李峤《筝》诗中有清楚的说明。其诗写道：

蒙恬芳轨设，
游楚妙弹开。
新曲帐中发，
清音指下来。
钿装模六律，
柱列配三才。
莫听西秦奏，
筝筝有剩哀。

其中所谓“三才”，是泛指黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗五声。其中所谓的“六律”，是指六律、六吕之十二律吕。所谓“柱列配三才”，是说筝之弦制，定音不出五声。所谓“钿装模六律”，是说筝依据镶金嵌玉之琴面标志移柱应律，便可奏出五声之外的七律。这里所谓的“钿装模六律”，并不是安置六个琴徽的意思，而是每弦用两徽，一徽用以指示五音之正的柱位，一徽用以指示“促柱”之升高一律（半音）得来之“二变”的柱位。这种琴徽与京房准运用活柱的中弦下“六十律清浊之节”，并无本质区别。

基于如前已经叙述的理由，我以为，晋隋之际的五弦、七弦之琴，仍是曲有正侧、弦有紧慢专弹散音，任法自然、应徽而泛兼弹泛音，但仍未弹奏按音的多弦异音之琴。这样的弦琴，徒具古琴之形，空有徽鸣之泛，其乐律内涵实质，与今之参照十三徽位按

弦取音的古琴差之远矣。今之古琴，不仅仅是曲有正侧、弦有紧慢弹奏散音，任法自然、应徽而泛兼弹泛音的乐器。在其身上，融会贯通了具备品柱装置之卧箜篌的全部乐律内涵。而这，只有在回顾整个中国乐律史的基础上，才能有所认识。

下篇　卧箜篌之丰富乐律内涵

一、夏埙纯律

王夫之说："道者器之道也"，"无其器则无其道"。① 根据王夫之的道器观，中国的乐律之史，并非是自五度相生律始。律之始造，以埙为器。中国上古的最初律制，是在闭管乐器夏代陶埙之上的"夏埙纯律"。《礼记·乐记》说："声相应，故成变，变成方，谓之音。"。独立的、严格意义之上的音乐艺术之史，是从固定音高的确立——"变成方"开始的。当人们在一定的社会实践条件下，可以发出固定音高的音响信号，并进而比较各种不同固定音高的音响信号之相互差异（"声相应，故生变"），而且把这些有一定差异的音响信号加以规律化的组织，纳入一定结构的体系之中的时候，独立的、严格意义上的音乐之史才算真正开始（"变成方，谓之音"）。而这同时，便也是乐律之史的开端。

固定音高的确立，与一定乐器的发生密切相关。蓝玉崧先生说："乐器的作用首先是帮助了音高感觉的形成和巩固（因为乐器总是具有固定音高的），其次在巩固人的音程感觉和巩固乐制（律和音阶）上也是具有决定性意义的；因此乐器的产生和发展对于人的音乐听觉的发展有极重要的影响。当然音乐听觉的发展又影响了乐器的愈益精密。在全部历史进程中，乐器制造和演奏

---

①《周易外传》

的发展总是和音乐艺术的发展相适应的。”① 蓝玉崧先生的论述闪烁着历史唯物主义的光彩，对于音乐艺术之史，特别是音乐律制之史的研究，给定了一个客观的尺度——一定乐器的发生、发展、沿革。

马克思说：“五官感觉的形成是以往全部世界史的产物。”② 人的分辨音律的听官，是在以往全部世界史的进程中逐步发展起来的。律之始造，以埙为器。最初，人类正是在维妙维肖的拟声诱猎实践中，把自然界的飞禽啼哳、走兽咆哮之声，固定在鸟哨、鹿笛之上。这种使得飞禽走兽闻之而动，召之即来，俯首贴耳，束手就擒的奇妙功用，使拟声技术不断得到发展完善。在这种以假乱真的拟声诱猎实践中，人类第一次有了固定音高的观念，使自己的听觉产生了质的飞跃。“声相应，故生变”。正因为有了固定音高的观念，所以，各种不同音调的音高差异也就引起了人类的注意而显现了出来。但是“行易知难”，③在实践中的显现，并不等于在理论上的认识；知其然，并不等于知其所以然。运用拟声工具，人类可以“鹦鹉学舌”的模拟鸟言兽语。但是此时此刻，人类还只能以耳齐声，并不真正懂得鸟言兽语的音调秘密。在夏埙纯律创立之时，中国上古先民正处在这样一种状态之中。所以《山海经·大荒西经》说：“（夏启）上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。”这样，便把夏埙纯律的发明，归之为上天的赐予。

夏埙纯律，是中国最早产生的乐律体制。埙，这种陶制闭管乐器，是在维妙维肖的拟声诱猎工具——陶哨、骨哨的基础上发展形

---

①蓝玉崧《中国古代音乐发展概述》，中国音乐家协会西安分会1957年铅印本，第16页。

②马克思《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社1979年版，第79页。

③语出孙中山《建国方略》见《孙中山选集》，人民出版社1981年版，第115页。

成的。① 最初，陶埙也是模拟鸟鸣用来诱猎禽鸟飞雀的拟声工具。在夏代，它是华夏民族使用的主要乐器。中国音乐的正统，向来称为“雅乐”。这个观念，正是来源于夏代的鸟鸣之乐。朱自清先生曾说：“雅就是‘鸟’字，似乎描写这种乐的鸣鸣之音。雅也就是‘夏’字，古代乐章叫做‘夏’的很多。也许是地名或族名。”② 朱自清先生这里说的是《诗经》的乐调。《诗经》的乐调，有“风”、“雅”、“颂”、“南”的区别。陆侃如、冯沅君二先生所著之《中国诗史》说：“‘颂’是原始的舞曲祭歌，‘雅’是西周土乐，‘风’是黄河流域各地的土乐，而‘南’是长江流域的土乐。”③ 范文澜先生也说：“西周贵族美（赞美）、刺（讽刺）王政，用西方古音乐歌唱的诗篇叫做雅诗。”④ 这“西方古音乐”，正是产生于华夏文化的发祥地——河湟地区。此所谓“西音”。

《春秋左传》载：——“(吴公子札观周乐)，为之歌《秦》，曰：‘此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周旧乎，’”中国社会科学院编写的《中国文学史》说：“‘雅’与‘夏’古代通用，《墨子·天志下》引诗《大雅》曾作《大夏》这种乐曲的名称，也许原是从地名来的。”⑤ 据黄文弼先生考证，“大夏”在中国之上古，是指今甘肃洮河流域一带。就其民族而言，当是羌族。⑥ 这里所谓的“大夏”，在古籍中有如下说法。《逸周书·王会篇》载：“禺氏骊驎，大夏兹白牛，犬戎文马。”伊尹《四方献令》载“正北空桐，大夏”。黄文弼先生发明其说而言：“大

---

①吕骥《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》（原载《文物》1978年第十期）说：“（埙）来源于狩猎工具——石流星（飞弹）。”对于这个说法，我尚不敢苟同。

②朱自清《经典常谈》，生活、读书、新知三联书店1980年版，第34页。

③陆侃如、冯沅君《中国诗史》（上），作家出版社1957年版，第85页。

④范文澜《中国通史简编》修订本第一编，人民出版社1964年版，第283页。

⑤《中国文学史》（卷一），人民文学出版社1962年版，第21页。

⑥参见黄文弼《西北史地论丛》上海人民出版社1981年版之《重论古代大夏之位置与移徙》诸文。

夏与禺氏、空桐连举，则大夏必与禺氏、空桐接壤。禺氏即月氏，在今武威、张掖一带；空桐在今平凉一带，早已有定论，则武威以东、平凉以西，为何民族，则非大夏莫属。”① 正因为如此，所以古凉州一带，亦被称之为“西夏”。《述异记》载：“张轨字士彦，为使持节护羌校尉凉州刺史，客（刻）相印曰‘祚传子孙，长有西夏’”。可见直至晋代，凉州依然被称之为“西夏”。古“大夏”所居之地，及其影响所及之纵横数千里的河湟之地，是华夏文化发祥地的有机组成部分。考古发现证明，地处河湟之地的甘肃地区有着悠久丰富的远古文化遗存。半坡类型和庙底沟类型文化，继之马家窑类型，半山类型、马厂类型文化，以及齐家文化、四坝文化的遗迹，从东到西，一直延伸到了河西走廊的最西端。四坝文化，相当于中原地区的二里头文化，是夏文化的遗存。在四坝文化分布区的河西走廊西端，玉门火烧沟地区，近年来出土了一批三音孔陶埙。根据碳十四的测定结果，这批陶埙是公元前十六世纪以前的夏代文物。② 它是中国目前发现的最早的具有较成熟乐律观念的闭管气鸣乐器。它的出土，第一次向世人揭示了夏启从天上得来的《九辨》、《九歌》之乐的秘密。

甘肃玉门火烧沟出土的二十几枚夏代三音孔陶埙，据已发表的初步测音资料，其中九枚完好的陶埙中，有五枚都可以发出相当于下图的四音音列。③ 这四个音：其中第一音与第二音之间是大三度音程，第二音与第四音之间也是大三度音程，第一音与第四音之间是增五度音程。第三音正好将第二音与第四音之间的大三度音程均分为两个大二度音程。这个音律体系是建立在闭管气

---

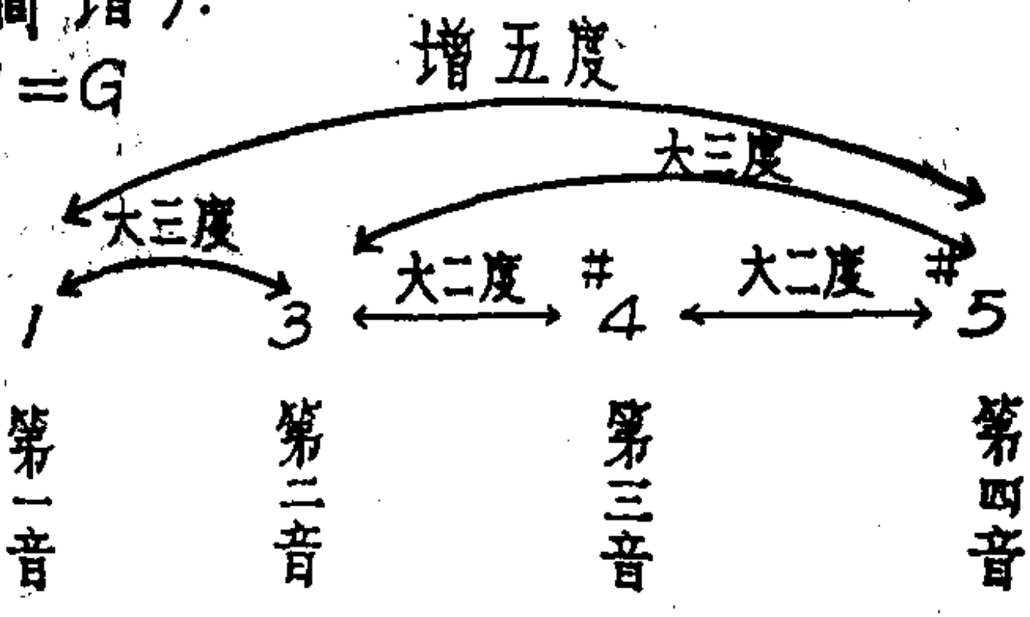
①参见黄文弼《西北史地论丛》上海人民出版社1981年版之《河西古地新证》文，第99页。

②承蒙甘肃省博物馆考古工作队队长张学正先生见告。

③参见吕骥《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》，载《文物》1978年，第十期。

π 269号，

（简谱）：



鸣乐器夏代陶埙的泛音奇数次分音音列基础之上的，故称作“夏埙纯律”。

这是一个极其重要的发现。它说明了：中国古代所谓的“下宫、上宫”①之间的增五度音程，正是来源于《山海经·大荒西

①中国之五音——“宫、商、角、徵、羽”起始，只有“下宫”、“上宫”两名。后来，为把下宫、上宫相互区别，才把上宫别称之为“羽”，从此“宫”便成为“下宫”调首之专称，而“羽”则成为“上宫”之专称。此所谓“宫”（“下宫”）是夏埙音列的第一音。此“宫”之义，与今日之宫并无大异。此所谓“羽”（上宫）是夏埙音列的第四音。此“羽”之义，据《国语·周语》伶州鸠对周景王说明七律之语，是为：

夷则之上宫，名之曰“羽”。

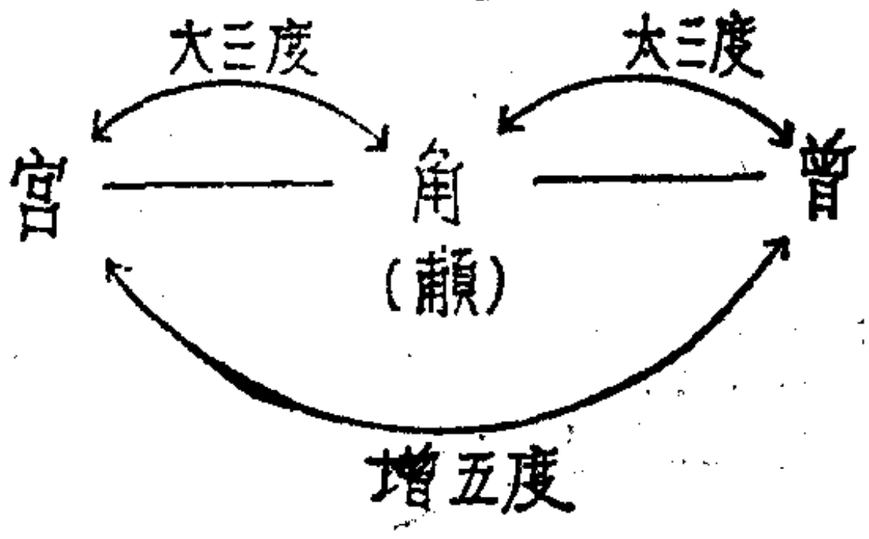
黄钟之下宫。

无射之上宫。（按：亦应名之曰：“羽”。）

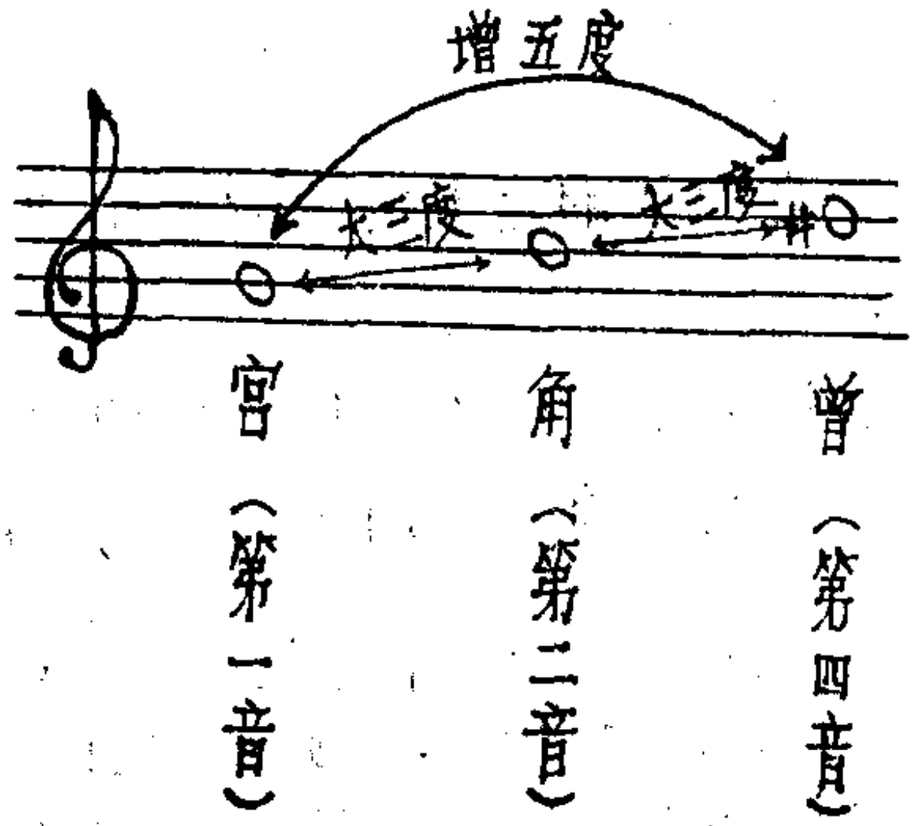
太簇之下宫。

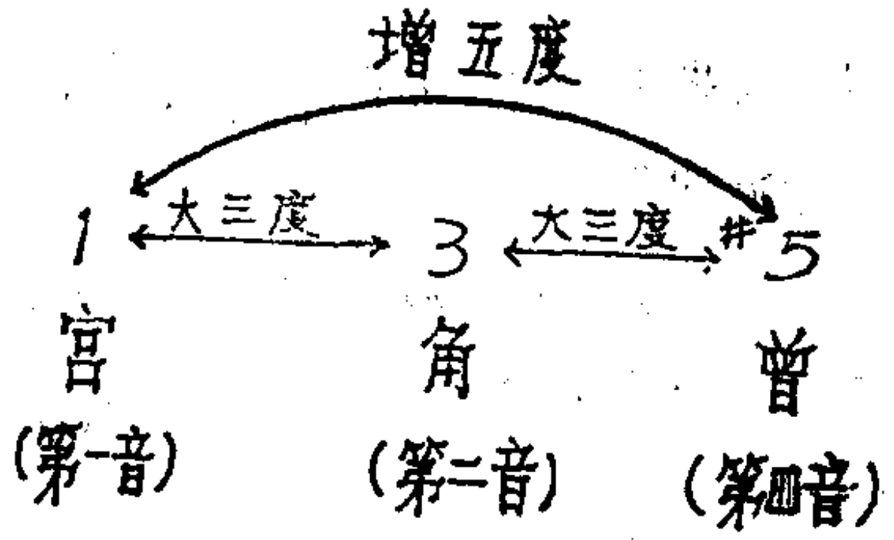
它相当于曾侯乙墓乐钟铭文中的“宫曾”一名，与今日之“羽”的含义，大有不同。

经》中即称之为“丰沮玉门”的甘肃玉门火烧沟地区的夏代三音孔陶埙。《史记·乐书》说：“宫、土音声。”宫字之形，正是穹庐而有孔穿之象。陶埙正类其形。陶埙是中国古代“金、石、土、木、革、丝、匏、竹”八音之说的“土”之属乐器。火烧沟夏代陶埙的四声音列中的第一音与第四音，正是古籍所谓的“下宫、上宫”。



它还说明了：湖北随县曾侯乙墓出土之乐钟铭文所反映的乐律体系（见左图），也是来源于甘肃玉门火烧沟夏代陶埙。火烧沟夏埙四声音列中的第一音、第二音、第四音这三个音的音程关系正是如此：

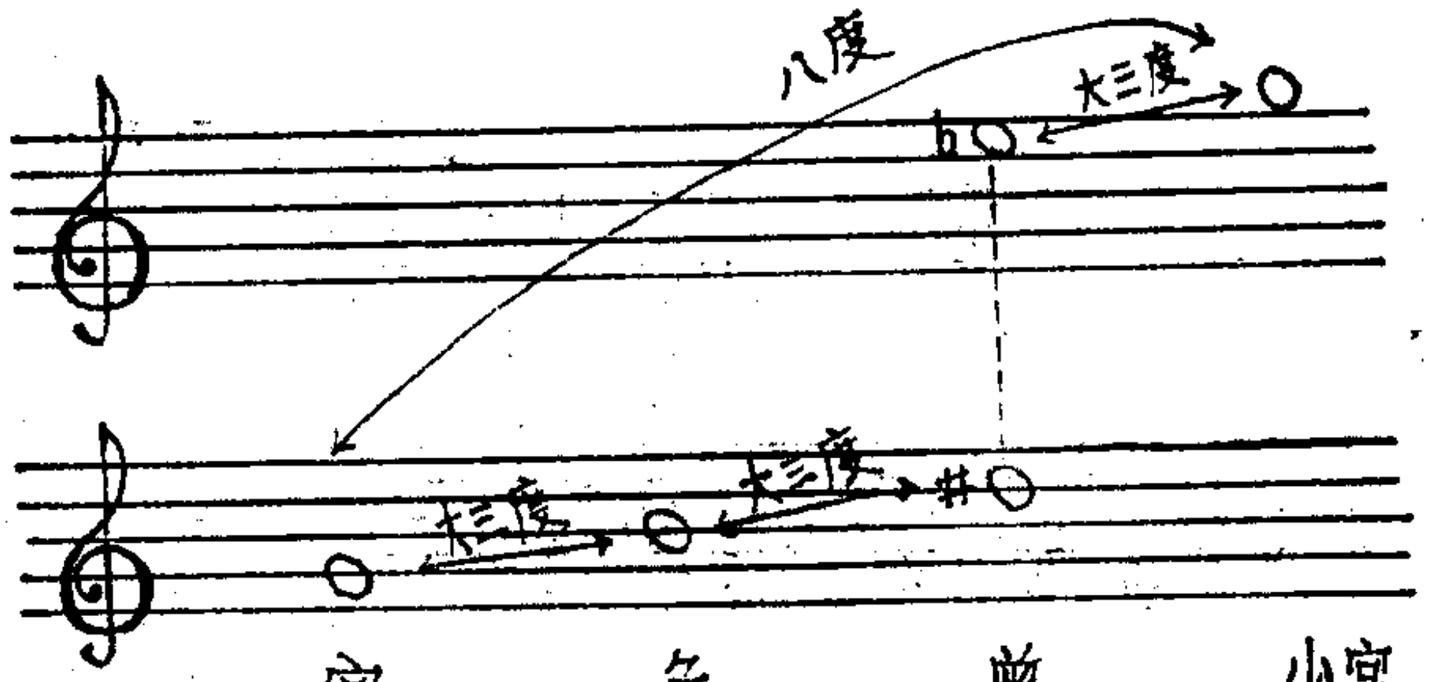




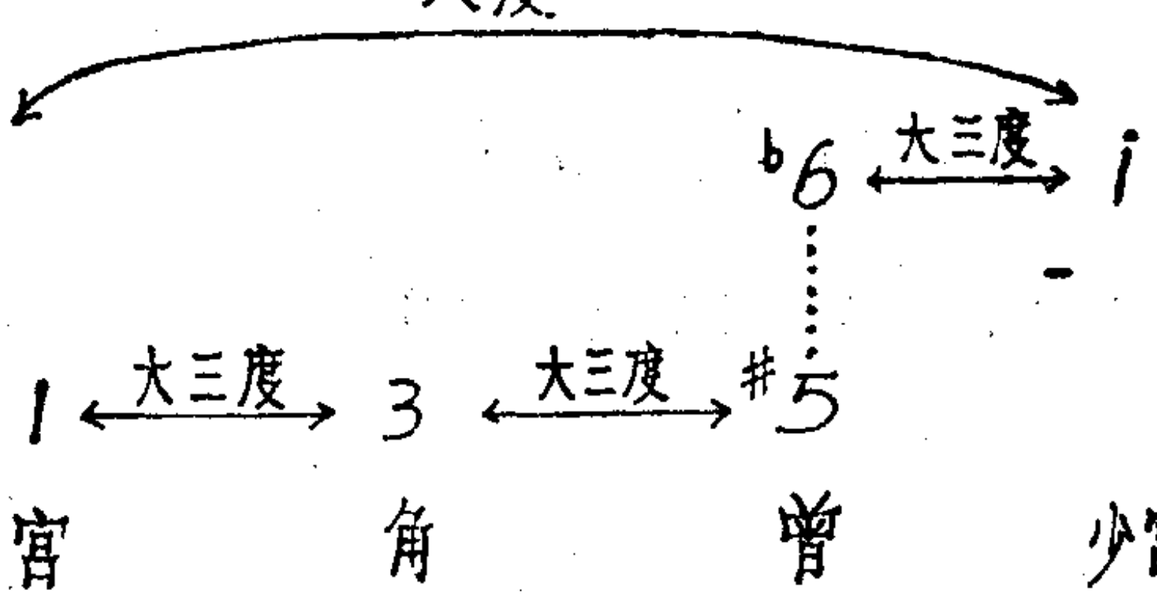
更重要的是，我们可以由此揭开《国语·周语》中：“纪之以三，平之以六，成于十二。”这样一种先秦生律方法的奥秘。根据中国古代“立均出度”① 的惯例，所谓的“纪之以三”，即是把甘肃玉门火烧沟夏埙四声音列的第一音、第二音、第四音这

①语出《国语·周语》。

三个音用来均分一个八度音程。这样均分的结果，刚好是把一个八度分成三个大三度：



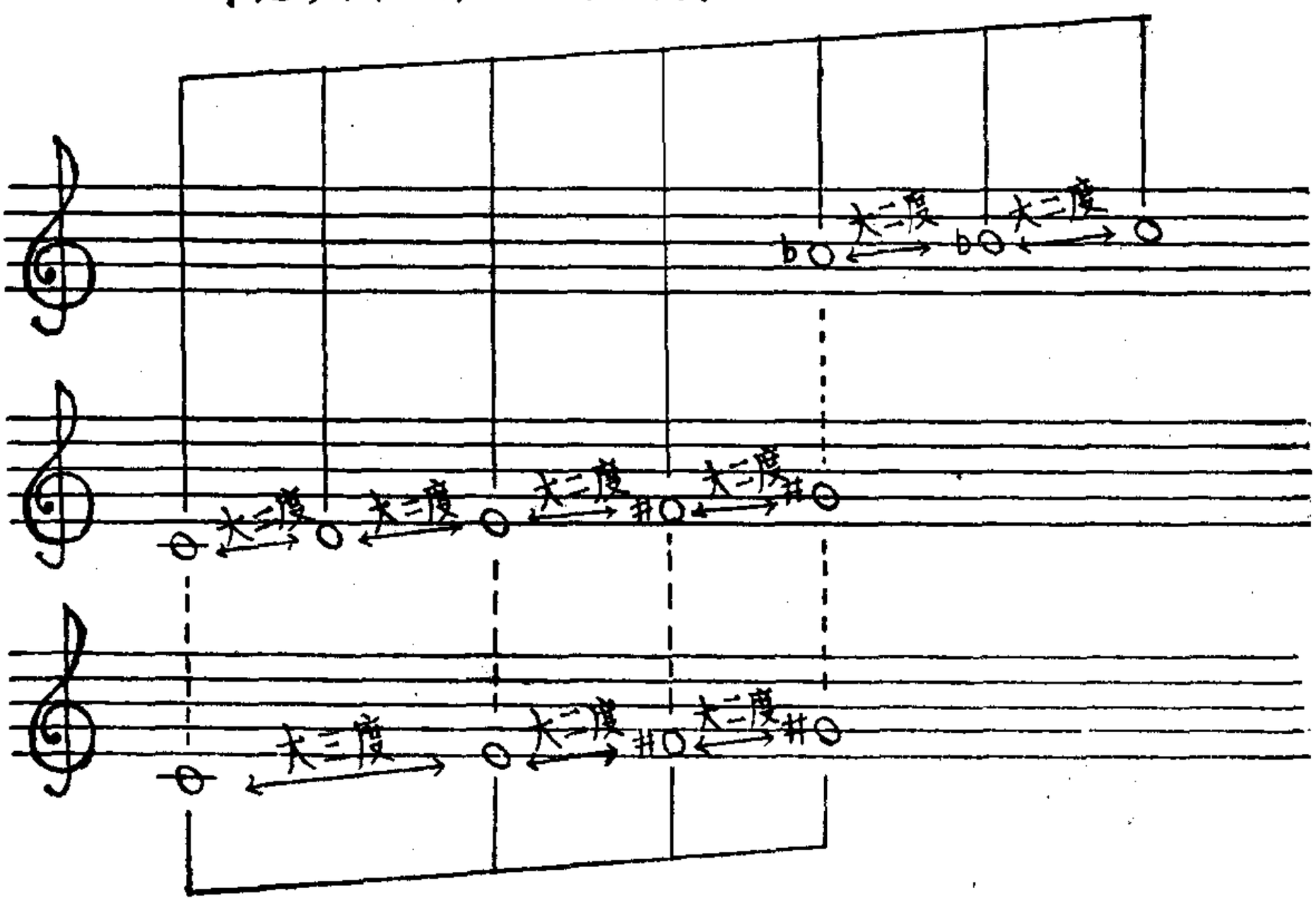
（简谱）：



懂得了这一点，中国十二律吕之六吕中：大吕、中吕、南吕（小吕）；应钟、夹钟、林钟；这两组律吕之纯律大三度之谜，便昭然若揭。

《国语·周语》所谓“平之以六”，是说：依照火烧沟夏坝四声音列中第三音将第二音与第四音之间的大三度音程均之为两个大二度音程的办法，把上面所说“纪之以三”而来的一个八度之内的三个大三度音程，均分为六个大二度音程：

“平之以六”的六全平均律(吕)音阶



火烧沟夏埙音阶

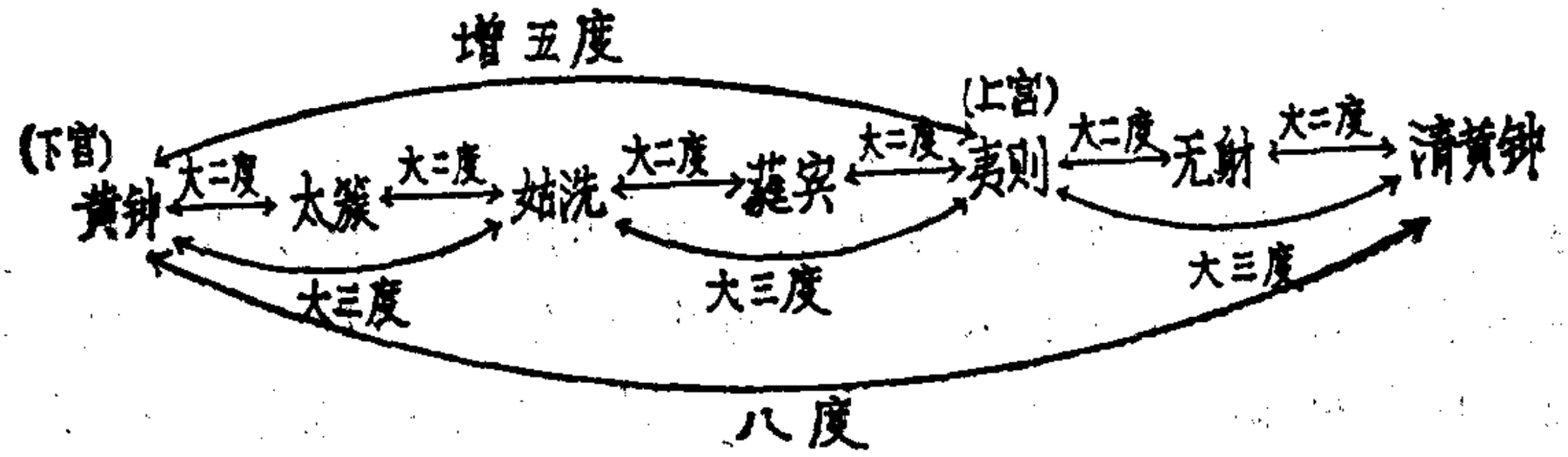
中国上古之六律六同，正是建立在这样一个夏埙纯律基础之上的音律体制。

二、六律、六同

《吕氏春秋·季夏纪·古乐篇》说：“昔皇帝命伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，听凤凰之鸣，其雄鸣为六，雌鸣为六。”这里提到了“大夏之西”，一些中外学者便推测说：中国的十二律吕是从外国传来的，是希腊毕达哥拉斯的五度相生之十二律。其实，这里所说的“大夏之西”，并非《史记·

大宛传》里说的那个“在大宛西南二千余里，妫水南”之大夏国的西面。而是指今甘肃洮河流域中国古代“大夏”的西部——今之甘肃祁连山区。对此，黄文弼先生曾作了专门的考证。其考证详实细密，完全可以信从。再根据《汉书·地理志》“弱水昆仑”的说法①《吕氏春秋·古乐篇》所说的“阮隃（昆仑）”，定然是今天甘肃河西走廊的祁连山而无疑。

传说中的伶伦自阮隃（昆仑）之阴得来的“凤凰之鸣，其雄鸣为六，雌鸣为六”之乐律，正是在今祁连山北玉门火烧沟出土之夏埙纯律基础上发展而来的“六律、六同”（即六律、六吕）。被神化的“凤凰之鸣”，正与“夔为乐正鸟兽服”②“夔行乐……凤凰来仪”③的夏代乐舞传说相符。这正是由拟声工具进化而来的甘肃玉门火烧沟出土的夏代陶埙呜呜鸟鸣之乐的写照。《周礼·春官·太师》说：“太师掌六律、六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射；阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、圜钟。④皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽；皆播之以八音：金、石、土、木、丝、竹、匏、革。”所谓六律，是为：



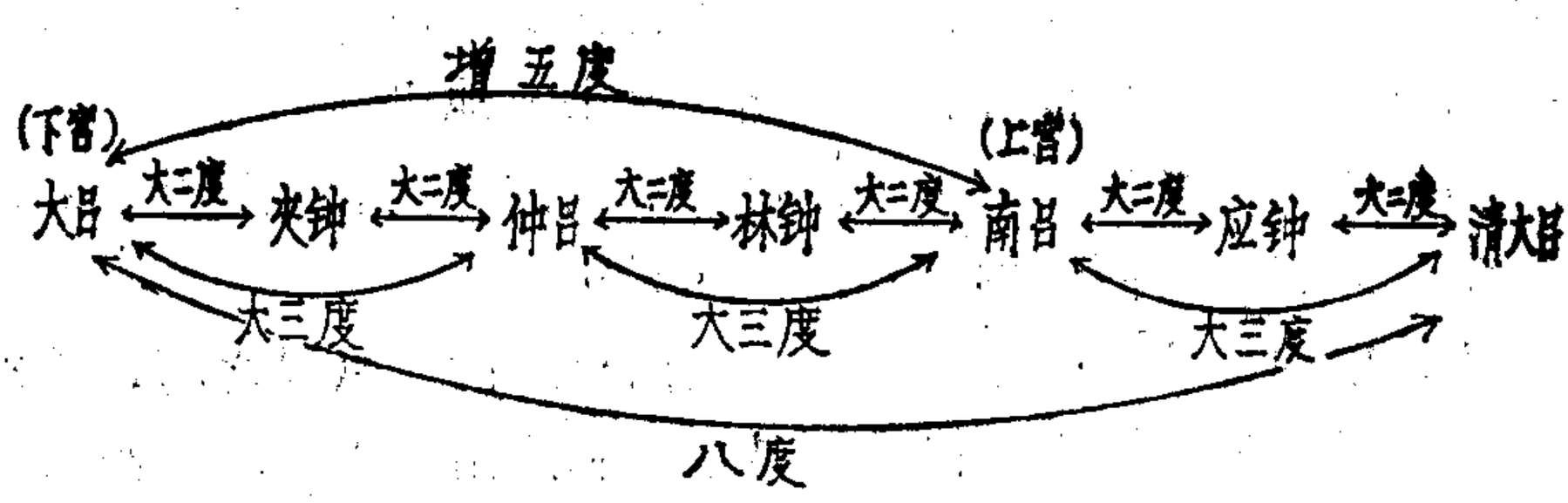
①参见顾颉刚《酒泉昆仑说的由来及其评价》一文，原载《中国史研究》1981年，第二期。

②荀子《成相》。

③《史记·夏本纪》。

④此六同之名次，后来《国语·周语》将其改为：大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟、并沿用至今。

所谓六同，是为：



正因为它与“六律”相同，也是六全平均律音阶，所以称作“六同”。这“六律”、“六同”，如果以相差半音的关系“阴阳合一”，便成为“成于十二”的十二律吕。这个相差半音的关系，皆是由夏埙纯律“播之以八音”“文之以五声”而来。

《全唐诗·卷八百六十六》所载峡中白衣《赠马植》诗说：

截竹为筒作笛吹，
凤凰池上凤凰飞，
劳君更向黔南去，
即是陶钧万类时。

这里所谓的“陶”，即是至今仍在云南昆明市官渡区关六公社大耳村居住的彝族支系子君人所使用的“阿乌”。“阿乌”本是夏代起源于甘肃西部的乐器——陶埙。由于此器可发出呜呜的鸟鸣之乐，所以又称作“哇呜”、① “阿呜”。这个乐器，随着夏文化的远播，而广被于中国及世界各地。据中央音乐学院陈自明《太平

①承蒙兰州大学历史系教师杜斗成见告：在周之密地的今甘肃灵台县农村，至今仍有人会做会吹“哇呜”。

洋群岛的民间乐器》一文① 在波里尼西亚广大地区使用的“葫芦号”即是类似陶埙的乐器。英语Ocarina所谓的“洋埙”，也是此类。随着陶埙的传播，夏埙纯律也得以广泛的传播。唐人郑谷《丞相孟夏祇薦南郊纪献十韵》诗说：

至诚闻上帝，
明德祀圜丘。
雅用陶匏器，
磬非黍稷流。

唐人张贲诗中，亦有“偶发陶匏响”之句②。这里所说的“陶”，即是“陶埙”；“匏”，即是“匏琴”。所谓“磬非黍稷流”，正是说，唐代仍有先秦雅乐的遗存，其所用乐律，与秦汉以来“累黍”以计度量的三分损益五度相生十二不平均管律全然不同，而是建立在夏埙纯律基础之上的十二律吕平均律。这种十二律吕平均律，是夏埙纯律运用于中国远古匏琴之后的产物。这种把“土”之属夏代陶埙之六全平均律施之于“匏”、“丝”之属的弦琴上的实践，正是《周礼》所谓的六律六同“播之以八音”。

夏埙纯律最初是以“品声按柱”的方法，一一施于匏琴之上的。此所谓“品”，是夏埙三个音孔位置之象形，“俗省作二口”③之后，便成为“律吕”之“吕”。夏埙纯律的播布，大大提高了中国乐人的音律之学水平。在这种历史条件下，中国乐人在世界上首先发明了“五度下上相生之法”。众所周知，基音之上的$\frac{1}{3}$分音，与基音的关系是纯五度关系，后世五度相生律之生律

①原载《乐器》1981年，第一期。

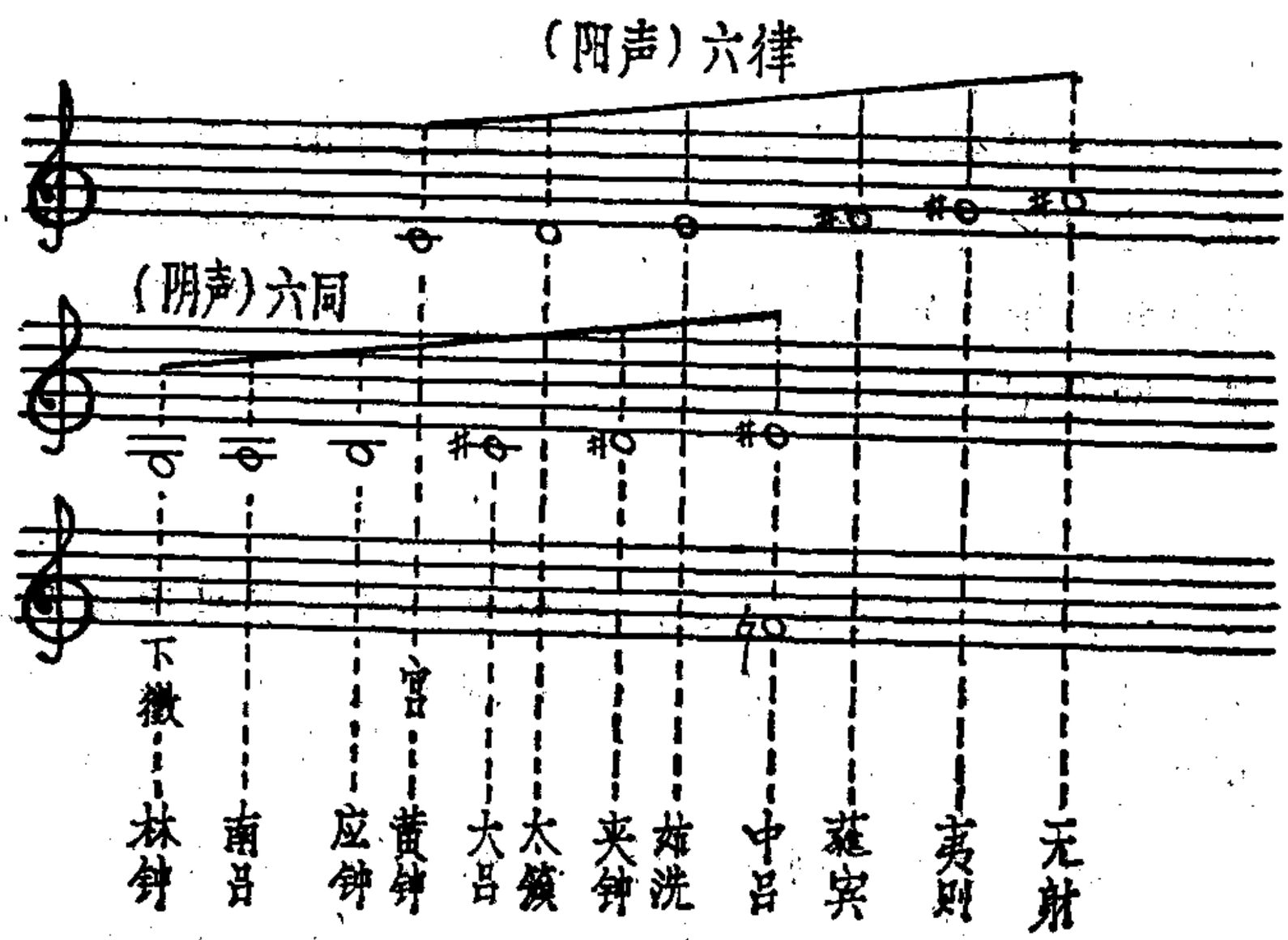
②见张贲《贲中间有吴门旅泊之什蒙鲁望垂和更作一章以伸酬谢》。

③语出《字汇》。

审度方法的基础正在于此。中国乐人的五度下上相生之法，是在“羽”之所象的一弦匏琴之实践经验上产生的。“羽”之所象的一弦匏琴，其琴弦四分之三处系有一个作为共鸣装置的匏瓜。为了取得良好的共鸣，经过反复的尝试，才找到了这个四分之三的节点。它实际所用的琴弦是整个琴弦之弦长的四分之三的一部分。如果将此四分之三全弦的基音视作“宫”，那末，解除匏瓜之后的全弦之基音就是“下徵”。下徵一音，正是在殷商乐人改造匏琴解除匏瓜的实践中才被认识的。《管子·地员篇》之五度下上相生之法，古琴以下徵为第一弦的传统，皆是由此而来。《宋史·律历志》引欧阳之秀《律通》说：“生律之法，盖不止于三分损益之一端，以一律而分为三，此生律之极数，特一求徵声之法耳。”此所谓“徵声”，正是“下徵”。《清史稿·乐志》亦载：“司马氏《律书》徵羽之数小于宫，而《管子》徵羽之数大于宫者，用徵羽之倍数，所谓下徵、下羽也。首弦起于下徵，即《白虎通》弦音尚徵之义。”这种以“下徵”为其特色的“五度下上相生之法”，是中国独有的生律之法，绝非毕达哥拉斯五度相生之法的翻版。《管子·地员篇》说：“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫；三分而益之以一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分而去其乘，以是生角。”吴南薰先生说：“（《管子》所载）以一为主，分作三分后，去一分为$\frac{2}{3}$，加一分为$\frac{4}{3}$，用作定律的要素，可叫做管子法。”① 这种“管子下上相生”之五度生律法，后世有些学者，以为是管律，而不是弦律。其实王光祈先生早就指出：“所谓‘小素之首’者，据张尔田《清史稿·乐志二》第十页之解释，则为‘小素云者：素，白练，乃熟丝，即小

①吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第7页。

弦之谓。言此度之声，立为宫位。其小于此弦之他弦，皆以是为主。’”① 张尔田先生及王光祈先生的论断，已被地下出土文物所证实。据中央音乐学院民族音乐研究所调查小组《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记》称：“(漆绘小瑟之图像中)下排第一人在弹瑟，白色的瑟弦和一手按弦的姿势，都能看清楚。”②《管子·地员篇》所谓“小素”，即是“白色的小弦”。谓之小，是与下徽之大弦比较而言。张尔田：他弦“小于此弦”之说，则完全是“宫为君最大”的谬说。中国古琴，其初之调弦方法，必为管子之法：先定中弦“黄钟小素之首”，次定一弦林钟下徽，再定四弦太簇商音，又定二弦南吕下羽，最后才定五弦姑洗角音。这种以中弦为定弦基准的惯例，直到西汉京房准上仍在沿用。京房十三弦准上，下有可移活柱、案画以求诸律的一弦，即在其余十二弦正中。



①王光祈《中国音乐史》(上册)，音乐出版社1957年版，第11页。

②《信阳战国楚墓出土乐器初步调查》，原载《文物参考资料》1958年，第一期。

黄钟小素之首，立为宫位，而林钟大素之次，是所谓下徵。宫在上，是谓之阳，下徵在下，是谓之阴。在下徵之上建立的夏埙纯律六全音阶，恰与宫音之上建立的夏埙纯律六全音阶相同，故谓之六同。这是夏埙纯律之六全平均律音阶“文之以”宫和下徵二声的必然结果。此正如上谱所示。其中“六律”是为阳声，“六同”是为阴声。这阴阳二声，起初只不过是夏埙纯律六全音阶调高位置的变化。这种同一调式音阶调高位置的变化，现在被称作“转调”，在上古时，则被中国乐人称作“帝辨同宫之序”或叫做“旋宫”。这个六全音阶，直到殷商，才发生了革命性的变化。

三、清乐七声音阶

《史记·殷本纪》说：“（纣王）使师涓（按：亦说师延）作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”《史记·周本纪》又说：“（纣王）乃断弃先祖之乐，乃为淫声以变乱正声，怡悦妇人。”师延其人，据《拾遗记》载：

> 师延者，殷之乐工也。自庖皇以来，其世遭此职。至师延，精述阴阳，晓明象纬，终莫测其为人。世载辽绝，而或出或隐。在轩辕之世为司乐之官，及乎殷时，总修三皇五帝之乐。拊一弦琴，则地祇皆升；吹玉律，则天神俱降。当轩辕之时，年已数百岁，听众国乐声，以审世代兴亡之兆。至夏末，抱乐器以奔殷。而纣淫于声色，乃拘师延于阴宫之内，欲极刑戮。师延既被囚系，奏清商、流徵、涤角之音，司狱者以闻于纣。纣犹嫌曰：“此乃淳古远乐，非余可听说也。”

犹不释。师延乃更奏迷魂淫魄之曲，以欢修夜之娱，乃得免炮烙之害。闻周武王兴师，乃越濮流而逝。或云，其本死于水府，故晋卫之人镌石铸金以象其形，立祠不绝矣。①

《拾遗记》十卷，旧题晋·王嘉撰。明·胡应麟认为是萧绮编撰而托名于王嘉的。“《拾遗记》以记古代异闻为重点，……大都借一点历史由来铺张演饰”。② 所以从研究古史的角度看，它与某些专志神鬼灵怪的笔记小说不可同日而语。据《拾遗记》而言，师延是世代乐家出身，其先祖是司巫乐官一类。由夏入殷之后，这个音乐世家，遂将淳古远乐一脉传存到了商代。师延则集其大成，更富于创造。其所创造，并不是《拾遗记》中玄乎其玄的“迷魂淫魄之曲”，恰是《拾遗记》所列“淳古远乐”的最后一类——涤角（即清角）之音。

郭沫若先生说：“天地对立、阴阳对立的观点，从思想发展过程来讲，在古代是不可能有的。……《易经》疑为殷末周初的东西，多少是有根据的。”③“天地阴阳”的观点，确如郭沫若先生所说，是殷末周初发生的东西。这一点在音乐史上的证据，便是殷商已有“阴阳合一”之清乐七声音阶的发生，在此基础上周代乐人创造了阳六律、阴六吕之六律六同的十二律吕。这正如《周礼·春官·大司乐》所说：“掌六律六同之和，以辨天地四方阴阳之声，以为乐器。”纣王使乐臣师延所作的“新淫声”是为“六律六同”，“阴阳合一”，用“变”扰乱正声的一类音声。此一类音声，是以“清角”之音为其特征的。中国上古音律，是在夏埙纯律四声音阶基础上发展而来的“六全平均律”。这种六全平均律，直至战国时代，仍在曾侯乙墓（公元前433年左右）乐

---

①引自《太平广记》卷第二百三。

②刘叶秋《历代笔记概述》，中华书局1980年版，第21页。

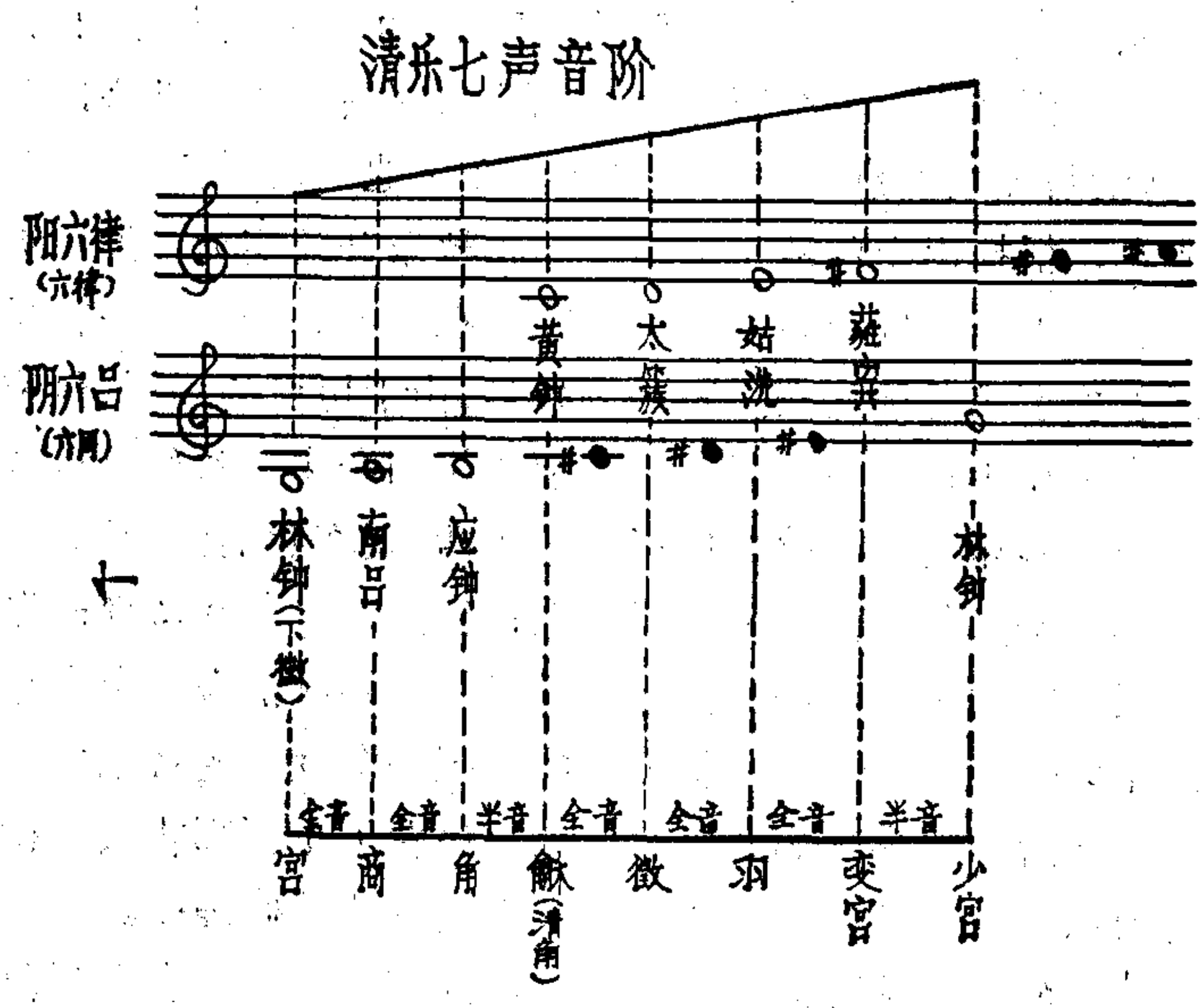
③郭沫若《今昔集·论儒家的发生》载《沫若文集·第十二卷》，人民文学出 版社1959年版，第296页，第297页。

钟之上使用。在曾侯乙墓乐钟铭文中，古称“六律”的六全平均律是以：割肆、妥宾、鲧音、无射（嬴孛）、黄钟（雝音）、大族（穆音）六个律名标记的。这正是六律之初名。其中“割肆”，即“姑洗”；“妥宾”，即“蕤宾”；“无射”，即“无射”；“雝音”（黄钟）及“鲧音”（相当于“夷则”），两个律名相对，正是古之“下宫”、“上宫”之例。所谓“大族”即“太簇”之初名，又称作“穆音”者，是因为在“割肆”（姑洗）一均之中，太簇正是清羽闰音，“不比正音故为缪（穆）”。李纯一先生说：“（曾侯乙钟）六律对应说明中的六个清律都是依次相隔大二度（一个全音）；其律名，除‘鲧音’目前未能考实外，其余都同于《国语·周语下》及《周礼·春官太师》所载者；其律序也都相互吻合。由此可见，它们也就属于‘阳声’的六律。上2：3——6和上3：3——7编钟就是按照六律组成的。”①

如果纣王乐臣师延之辈单用这种“六全平均律”，把“下徵”一均之上的“六全平均律”仅仅视作为“六律”之同，断不会被人视为“断弃先祖之乐”“以‘变’乱正声”。实际上，拊一弦琴的师延之辈，以下徵为调首，在一均（一个八度）之内，已把“天神俱降”之阳六律，和“地祇皆升”之阴六吕（六同），这原本是乾坤两立，阴阳明分的两组六全平均律音阶组合了起来。其组合方式，据曾侯乙墓乐钟铭文中“比于正音”的“穌”字求之，当是以下徵为其调首，取其“六同”之下方三律，然后接之以“比于正音”的清角穌音，续接之以“六律”之下方四律，从而组成一个以“清角”为其特征的清乐七声音阶。这个音阶，一直被视作为“新音阶”，其实，它是继夏垠四声音列之后的第一个七声音阶，其发生时代，远在以变徵为其特征的雅乐七声音阶之前。这个七声音阶，仍然保守着古之六律六同“纪之以三、平之

①李纯一《曾侯乙墓编钟铭文考索》，载《音乐研究》1981年，第一期。

以六”的老例，除两个半音之外，其余各音之间音程关系都是全音。其中两个半音音程关系，是在十二律吕平均律的范围之内，产生于“六律六同”的“阴错阳差”之中，这正是所谓“以‘变’，乱正声”。（正因为如此，所以曾侯乙墓之降低半音的音律皆以“变”字为其律名的修饰性“限定词”。）它正如下谱所示：



这个新的音阶，是以黄钟清角为其特征的。因为古之弦琴的“黄钟小素之首”，是根据律管确定其标准音高的，所以其音阶之名特称之为“𬱖”。这个清乐七声音阶，在曾侯乙墓乐钟上，已有“巩固的地位”①。其发生年代，当在战国之前。

早在一九五九年，梁易先生就在其《对〈信阳出土春秋编钟的音律〉的领会和疑问》②一文中，提出了信阳一九五七年出土的

①黄翔鹏《曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探》，原载《音乐研究》1981年，第一期。

②原载《音乐研究》1959年，第六期。

春秋编钟音阶是清乐音阶的看法。后来杨荫浏先生修正了自己原先的论点，表示赞同梁易先生的意见。他说：“从音阶形式的发展情形来看，这里在黄钟宫均中，是以仲吕清角代替了蕤宾变徵，是‘4’音，代替了‘*4’音；这是新音阶在早期音乐实践中有意应用的明确例证。梁易同志对这音符合弦律仲吕的论点的提出，实际上就已指出了新音阶第四度上的音高不是由于偶然的错误，而是由于符合音律科学理论的有意而明确的抉择。”①梁易先生的意见之可贵之处，在于他一反“新”、“旧”音阶的成见，根据出土的地下文物——春秋乐钟的实际，鲜明地提出了：清乐七声音阶早在春秋时期就已在我国音乐实践中使用的崭新的、实事求是的论点。不足之处是，由于历史的局限，他依然是把这个清乐七声音阶看做是三分损益律的产物，看做是以变徵为其特征的雅乐七声音阶之后产生的东西。现在我们终于明白：一向被人称做是“新音阶”的“清乐七声音阶”，早在殷商时期，就在夏埙纯律六声音阶和殷商匏琴下徵之法的融汇合成中产生。它自产生以来，一直影响着整个中国以至整个世界的音乐实践。清乐七声音阶的“影响如此巨大，以至违背了千百部古人论律诸书中的说法。”②它还必将得到人们进一步的正确理解。

以黄钟清角为其特征的“清乐七声音阶”，至今仍在世界范围内广泛通用。西方的音乐史家卡尔·聂夫说：“西方所用的七音音阶，也是中国人约在耶稣纪元前一五零零年制定的”③。他说的“七音音阶”，即相当于今日的大调音阶，也即我们上面所说的“清乐七声音阶”。这个音阶是中国仅晚于在夏埙纯律四声音列基础上发展而来之“六律”全音音阶的古老音阶。根据现有的材料做

①杨荫浏《关于春秋编钟音律问题》原载，《音乐研究》1960年，第一期。

②杨荫浏《工尺谱的翻译问题》，原载中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》（第一集），音乐出版社1956年版。

③卡尔·聂夫《西洋音乐史》张洪岛译，上海万叶书店1952年版，第3页。

客观的分析，其产生时代，肯定在殷末的公元十一世纪之前，卡尔·聂夫的上述言说，不愧是先知先觉的不刊之论。就这一点而言，《韩非子·十过篇》中，关于“清角之音”是由黄帝创造的神话传说①之时代性，是颇可怀疑的。仅管如此，它依然和《拾遗记》一样，给我们保留了一些有关“清角之音”创造的历史信息，甚至包括足以判断其具体时代的一些珍贵信息。

《十过篇》说：“昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇复地，凤凰复上，大合鬼神，作为清角。”殷巫实开楚巫先声，《韩非子》的这段生动描写，正是屈原《九歌》关于荆楚巫乐“灵之来兮蔽日”的范本模型。其所谓“驾象车而六蛟龙”，正是屈原《九歌·东君》：“驾龙辀兮乘雷，载云旗兮委蛇”之范本；其所谓“风伯进扫，雨师洒道”，正是屈原《九歌·大司命》：“令飘风兮先驱，使冻雨兮洒尘”之范本；其所谓“虎狼在前，鬼神在后”，正是屈原《九歌·东君》：“青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼”之范本。治学严谨的司马迁之所以把这段神乎其神的文字采用到《史记》之中，正是由于它不是无中生有的神话，而是殷商之际中国巫官音乐文化的真实反映。后人不晓此中道理，反而把它当成了神话。值得注意的是，此中“腾蛇复地，凤凰复上”之语，正与《山海经·大荒西经》“西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开”一语相关。所谓“珥两青蛇，乘两龙”，是由半坡人面鱼纹陶盆之“珥两鱼人面”图腾②发展而来的图腾。在上古

---

①亦载《史记·乐书》。

②郭沫若主编之《中国史稿》（第一册）（人民出版社1976年版，第63页）说：“西安半坡的彩色陶器上还发现有人头像，滚圆的头形，戴着尖顶的饰物；细长的弯眉，眯合成一线的双眼，倒置的‘丁’字形鼻子，大嘴作对顶的三角形；紧连耳部还各有一条小鱼。”这正是中国远古神话“珥两蛇”一类图腾的前身——“珥两鱼”图腾。其实，后来所谓的“龙”正是在鱼、蛇、鳄一类动物图腾的基础上综合了其它动物图腾而来。

信奉这种图腾的中国西北部落氏族是夏人的先祖。夏朝被“天命玄鸟，降而生商”①的商人征服，便产生了“人面鸟身，珥两青蛇，践两青蛇”②的新的商人图腾③。商原是黄河下游的一个方国，“泰山”是殷商“相土之东都”④。殷商之盛，在《诗经》中，多有所反映。所谓：“相土烈烈，海外有截”⑤，“挞彼殷武，奋伐荆楚”⑥；正是《十过篇》所谓的“毕方并辖”。就连“驾象车”这个细节，也与《吕氏春秋·古乐篇》：“商人服象”⑦的记录互相嵌合。所有这一切都清楚地说明了：《韩非子·十过篇》所谓：“清角之音”的创造，断与“黄帝”无涉，定是殷人所为。将其篡改为“黄帝”所作，定是战胜者周人抹杀殷人文化的卑劣伎俩。《吕氏春秋·古乐篇》所载：“商人服象，为虐于东夷，周公遂以师逐之，至于江南；乃为《三象》，以嘉其德。”即周人抹杀殷人文化，又窃之为己有的一证。殷人创造的以“清角”之声为其特征的清乐七声音阶，以及“六律六同，阴阳合一”的乐律学术，随着殷商被周人所灭而一概为周人所承续传存。其之所以没有声亡者，盖因为其器尚存。

《拾遗记》说：“师涓出于卫灵公之世，写列代之乐，造新曲以奏于灵公。”《韩非子·十过篇》有关于此事更详尽的描述：

---

①《诗经·商颂·玄鸟》。

②《山海经·大荒西经》。

③尼采《查拉图斯特拉如是说》一书作为“超人”之喻的古代波斯神：一手擎鹫，一手握蛇，以鹫制蛇的“查拉图斯特拉”，与商人“人面鸟身、珥两青蛇，践两青蛇”的图腾不无关系。

④参见郭沫若主编的《中国史稿》（第一册），人民出版社1976年版，第157页。

⑤《诗经·商颂·长发》。

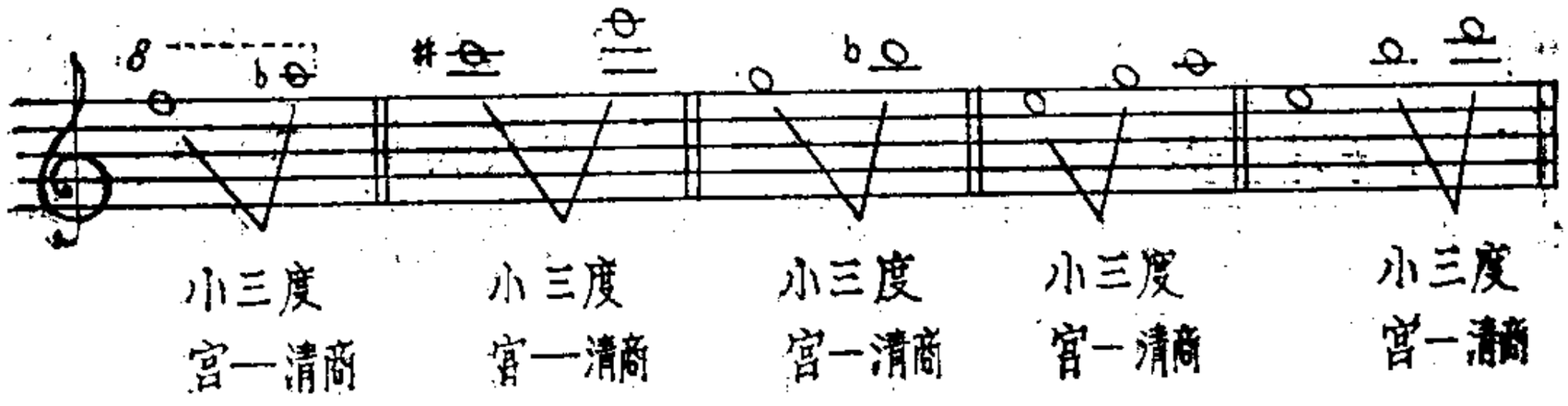
⑥《诗经·商颂·殷武》。

⑦罗振玉《殷虚书契前编》（三，三一、三）：“今夕其雨，获象。”又卜辞中“为”字作服象之形。罗振玉《殷虚书契考释》说：“为字，古金文及石鼓文并作象从爪从象。……意古者役象以助劳，其事或尚在服牛乘车以前。”（转引自商承祚《殷虚文字类编》三、九。）

昔者，卫灵公将之晋。至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分而闻鼓新声者而说之，使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之曰："有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻。其状似鬼神，子为听而写之。"师涓曰："诺"。因静坐抚琴而写之。师涓明日报君曰："臣得之而未习也，请复一宿习之。"灵公曰："诺。"因复留宿明日而习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起之曰："有新声，愿请以示"。平公曰："善"。乃召师涓令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚之曰："此亡国之声不可遂也"。平公曰："此道奚出？"师旷曰："此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走于濮水而自投，故闻此声者，必于濮水之上，先闻此声者，其国必削，不可遂"。

韩文在此之后，谈到师涓在琴上演奏了远古以小三度音程为其特征的，象西安半坡一音孔陶埙、山西万荣荆村一音孔陶埙、郑州西郊旭晃村一音孔陶埙、以及太原义井二音孔陶埙、万荣荆村二音孔陶埙那样的"清商之音"：

半坡(P.4376)，[2] 荆村；[3] 旭晃村；[4] 义井；[5] 荆村；



其全闭音，与开一孔音之间的音程关系，正相当于宫←→清商之间的小三度。韩文在此之后又谈到师涓在琴上演奏了"一奏之有玄鹤二八，道南方来，集于郎门之垝；再奏之而列；三奏之延颈而鸣，舒翼而舞"的"清徵之声"。朝鲜卧箜篌名之为玄琴正是据此而为。《三国史记》载：（鼓其器）

“于是玄鹤来舞，遂名玄雀琴，后但云玄琴。”这正是夏埙之器以下宫←→上宫之增五度关系（相当于宫←→宫曾）即清徵为其特征的拟声鸟鸣之乐。在此之后，才有前引之名为“黄帝”而实系殷人所为的“清角之音”的创造传说。这就更加证明以清角为其特征的七声音阶，正是殷人承秉夏埙纯律而造。韩文说：“（清角之音）一奏之而有玄云从西北方起，再奏之，大风至大雨随之，……。”这不过是殷商鼓“羽”舞雩求雨之巫术的夸诞之言而已。这种种乐调，都由一琴奏出，足见师旷其器正是师延所拊之一弦之琴，其奏法，当与击筑之法同，所以韩文将其奏法称之为“鼓”。值得注意的是，韩文中：师涓夜中静坐而写新声时，是为“抚琴”；于施夷之台当众而奏新声时，是为“鼓琴”。这说明以手指轻击弦线而使之应节发声以熟悉乐曲的方法——“抚琴”之法，是在乐谱发明之前，乐师口传手授之时，乐徒所惯用的中国古法。《淮南子·修务训》之“抚弦”，想来也有这个含义。

《十过篇》的这个故事告诉我们：从殷商时代传存下来的弦琴之上，以清角为其特征的清乐七声音阶，被周人称之为“新声”，而为世人所重。但在一些满脑子“礼乐”思想的人看来，这是“亡国之声”、“靡靡之乐”。但他们并未能真正阻止这“洪水猛兽”的攻势。殷人创造之以“清角”为其特征的清乐七声音阶，今日已成为全人类的共同财富。这是值得我们“自知殷后”的中国音乐家大书而特书的。

四、六律、六间之十二律吕

被周人诬之为“亡国之声”、“靡靡之乐”的六律六同阴阳

合一之清乐七声音阶，因殷人被逐江南，在荆楚之地，获得了更为充分的运用，并有了新的发展。今天之所以将其称之为“清乐”七声音阶，正是因为它被广泛地运用在楚汉巫乐系统的晋隋清商乐之中。《隋书·音乐志》说：“译与蘷俱云：‘案清乐黄钟宫以小吕（仲吕）为变徵，乖相生之道。今请清乐去小吕还以蕤宾为变徵。’”实际上，清乐七声音阶并不是由三分损益五度相生之道而来。以清角为其特征的十二律吕平均律之清乐七声音阶和以变徵为其特征的三分损益五度相生律之雅乐音阶，原是风马牛而不相及的。郑译·何妥产生上引那种谬说的历史原因正如《晋书·律历志》所言：“及秦始皇焚书荡复，典策缺亡，诸子璅言时有遗记。吕不韦《春秋》言：……三分所生，益其一分以上生；三分所生，去其一分以下生。后代之言音律者多宗此说。”向来不被后世乐律学家公开予以承认的清乐七声音阶，一直在荆楚民间流行。相反，五声的严格遵循，则是战国之后的事情。《吕氏春秋》说：“凡能听音者，必达于五声。人之能知五声者寡，所善恶得不苟？”“客有以吹籥见越王者，羽、角、宫、徵、商不缪，越王不喜，为野音而反悦。”此所谓“野音”者，正是主张三分损益五度相生十二不平均律之吕不韦，对于十二律吕平均律的诬蔑不适之词。从《吕氏春秋》这段文字可以看出，荆楚之地的人们之习惯于“野音”，当在习惯于“五音”之前。这一点，不仅有曾侯乙钟、磬音律可证，还可以曾侯乙墓出土之十三管排箫——南龠的出土所证明。曾侯乙墓共出土两件形制相同的南龠：“两件箫相应的箫管长短不一，说明音阶各异。其中一件出土时尚能吹出声音，音阶已超过了五声音阶的范围。”①

关于曾侯乙墓钟磬乐律体系的研究，已有不少专论问世。其中已经接触到问题实质的，是李纯一先生的《曾侯乙编钟铭文考索》

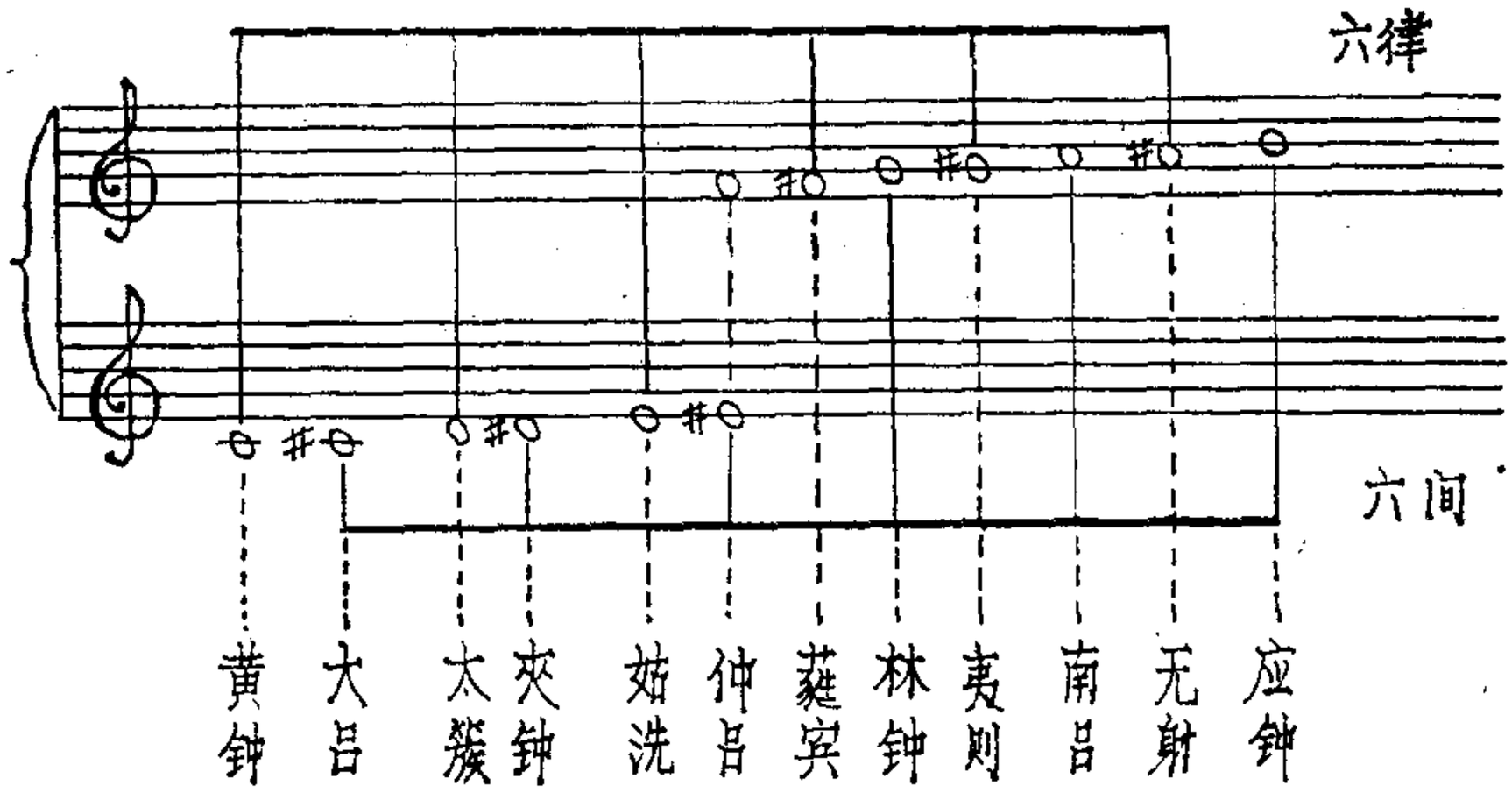
①湖北省博物馆编《随县曾侯乙墓》文物出版社1980年版第5页。

一文。李纯一先生已经指出："根据这六国(地)的六律对应说明和楚国六个'浊律'就可得出全部十二律的关系。"①"六个浊律，即浊新钟、浊文王、浊坪皇、浊割肆、浊穆钟和浊兽钟。……它们较上述六律低半音或一律，相当于经传上所说的'六閒(间)'或'六吕'。"②李纯一先生的考索，确系过人的灼见。可惜的是未能就此发挥，而得出突破前人言说巢臼的新的结论。实际上曾侯乙墓乐钟铭文中的"浊六律"之出现，意味着以下徵为调首，在一均（一个八度）之内取阴六吕之下方三律，续之以阳六律之下方四律以造成一个清乐七声音阶，仅在律吕交接之处阴错阳差形成两个半音的尝试，已发展成为《国语·周语》六律·六吕相间的十二律吕。六吕之被称做"六同"和六吕之被称做"六间"的区别，正在于此。清乐七声音阶初创之期，虽然阴阳之声已经共用于一个音阶，但并不交杂相间。只是到了后来，才有了"六间"之说。此说一出，即意味着"阴阳合一"之"清乐七声音阶"的创造者殷商乐人之后的周代乐人，已将此"阴阳合一"之法扩展运用于"六律"、"六同"之间，遂由"平之以六"而至于"成于十二"。此所谓，"阴阳变化，一上一下，合而成章"。中国古代之十二律吕，其最初，正是如此将"六同"间于"六律"而生。这样形成的十二律吕，其"阳六律"和"阴六吕"之间，正是相差半音的关系。所以"六同"因之改称为"六间"。此，正如下谱所示：这样一个"宫"与"下徵"皆纪之以三、平之以六，阴阳交错、律吕相间，成之于十二的十二律吕，是朴素粗糙的十二平均律。

中国早在三千六百多年前就已经在闭管乐器陶埙之上发现了纪之以三、平之以六的夏埙纯律，所以"丌"之所象的一弦匏琴——中国古琴之祖从解开琴弦四分之三处之所系，去掉匏瓜起首

①李纯一《曾侯乙编钟铭文考索》，载《音乐研究》1981年第一期，第57页。

②同上，第59页。



的那天，便成为一件一器之上同时并用夏埙纯律生律法和“下徵”之法（五度相生律生律法之雏形）的弦琴。殷商之乐臣师延之辈，正是在这样的基础之上，创造了阴阳合一的“清乐七声音阶”。律历之道一也。正如中国之“阴阳历”“既重视月相盈亏的变化，又照顾寒暑节气，年、月长度都依据天气，历月的平均值大致等于朔望月，历年的平均值大致等于回归年”①一样，周代乐人创造的十二律吕是一个阴阳合一、兼用三度和五度生律法的“粗糙朴素的平均律”②。中国十二律吕平均律，正如赵宋光先生所说：是一种“粗糙朴素的平均律”。但并非只是一种“观念”。③中国平之以六的六律六吕，并不是在“观念”中形成的。夏埙纯律之四声音列之第三音均分第二音与第四音之间的大三度为两个大二度音程，以及殷商乐人在匏琴上补之以“商”音，把夏埙纯律第一音与第二音之间的大三度音程均分为两个大二度音程。都不仅是理论思维的推演，而是音乐实践的经验。

①《辞海》（修订本）理科分册（下），上海辞书出版社1978年新一版，第62 页。

②赵宋光《中国古代乐理的律吕观念及其今用》载《音乐论丛》第四辑，音乐 出版社1963年版。

③赵先生原文是“这是粗糙朴素的平均律观念”。

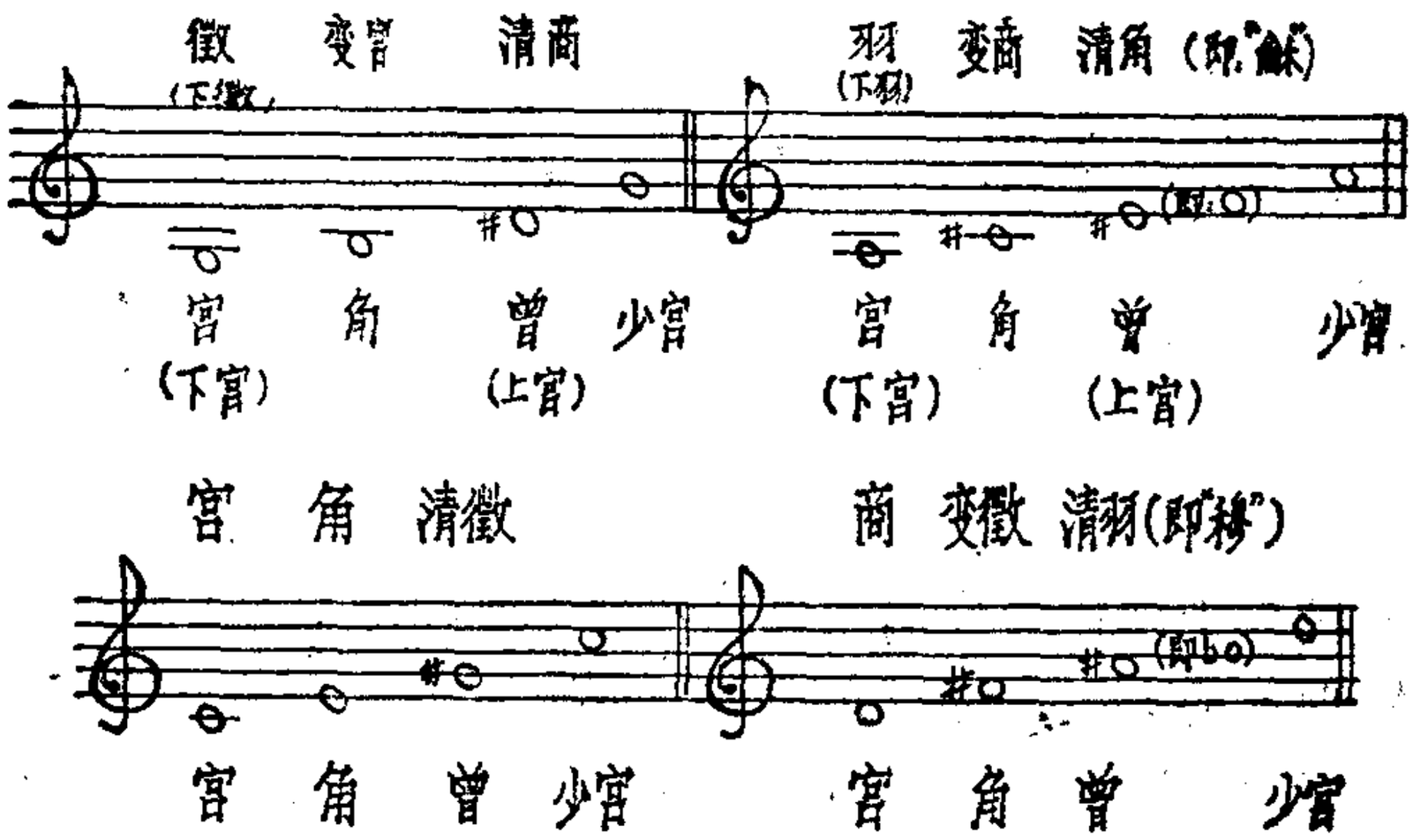
《说文解字》说："律，均布也。"中国之律吕，从一开始就有平均律的倾向。律在中国乐人看来，是"立均出度"的意思。其一均（八度）之内的均布之度，是先在陶埙一类闭管乐器，后在匏琴一类弦鸣乐器的演奏、制造实践当中逐渐产生的。这种趋向于平均的律度，便为旋宫转调奠定了物质的基础。

五、四宫纪之以三的十二律吕

由"宫"与"下徵"皆纪之以三、平之以六，阴阳交错、律吕相间而来的十二律吕，到了春秋末年，进一步发展成为"下徵"、"下羽"、"宫"、"商"四宫皆纪之以三而来的十二律吕。伶州鸠"纪之以三，平之以六，成于十二"之说，仅就"六间"而言，并未及"四宫"之说。但《周礼·春官·太师》则已明言："六律、六同皆文之以五声。"《礼记·礼运》也说："五声、六律、十二管旋相为宫。"这里所谓的"五声"，实即"四宫"。这种四宫纪之以三之十二律吕在曾侯乙墓乐钟铭文中有明确的反映。正是在六律文之以宫与下徵二均而来的十二律吕平均律向"四宫纪之以三的十二律吕"进化的过程中，清乐音阶在由楚调而生的侧调中，已演进成为今日称之为"燕乐音阶"的以清羽闰音——穆（即"缪"）为其特征的七声音阶。今之陇东道情"伤音"，则是其遗存。

《周礼·春官·太师》所谓六律、六同"皆文之以五声"的说法，系"纪之以三"的夏埙古法皆文之以四宫之误。误之所生，盖因辑纂《周礼》的汉儒已经不大懂得先秦古律。中国周代的十二律吕，已经不是六律、六同交错相间之十二律，而是以管子下四、上五之法五度下、上相生而来的徵、羽、宫、商四声，皆"纪

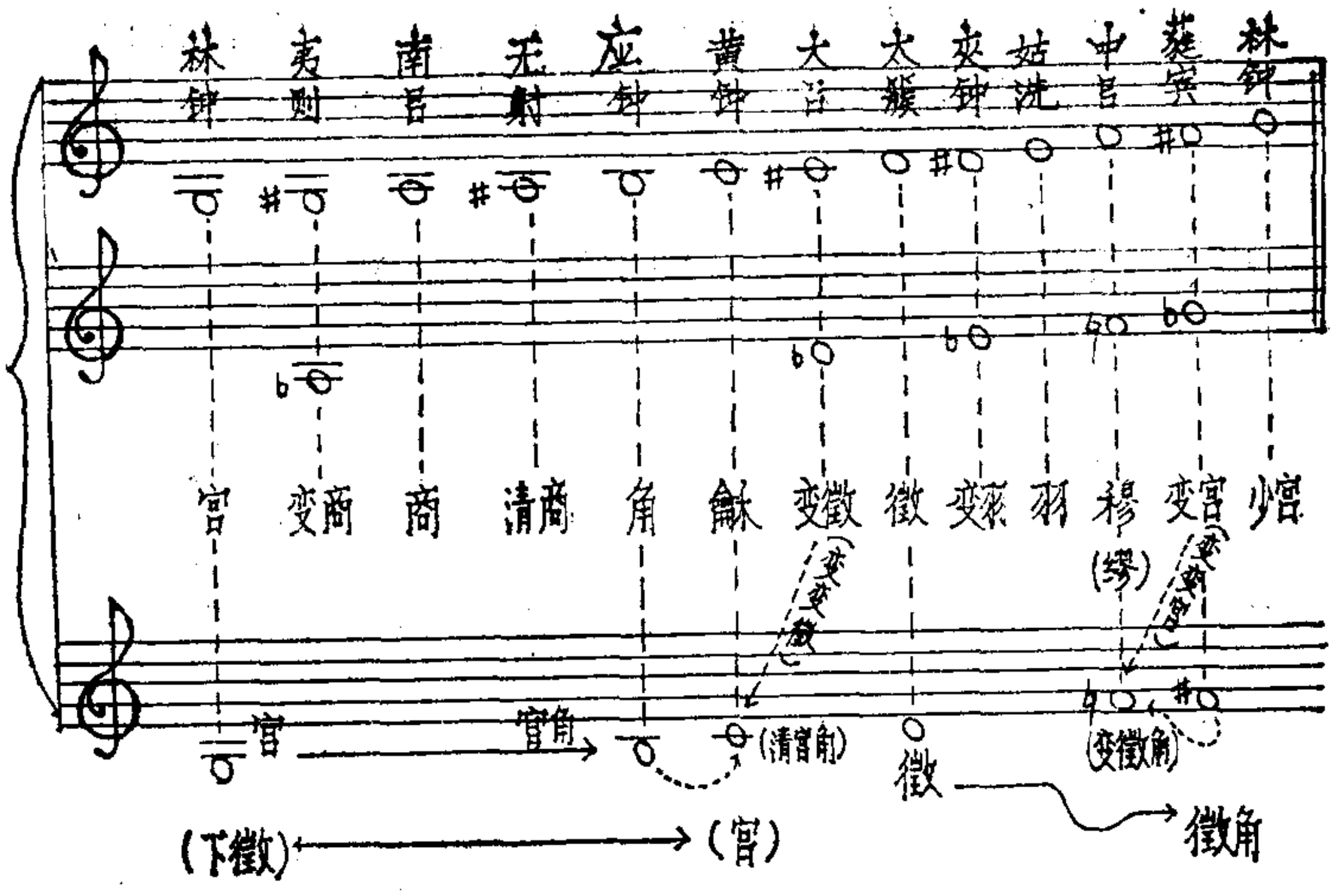
之以三”的结果。中国古代强调“四宫”的传统，正是由此而来。

“四宫”所谓“宫”者，正是古籍所谓“下宫”、“上宫”之“下宫”，相当于夏垠纯律四声音列中的第一音。在此“下宫”之上，徵、羽、宫、商，皆得宫（即下宫）角、曾三音，即可求出全部十二律吕：

把这十二律吕半音，由低到高依次排列，便可得出如下半音音阶（见下图）。

我的这个看法，是受黄翔鹏先生的启发而来。他说：“钟铭的前缀‘訇’字和所有的后缀辞四颜（角）、四曾一样，全都采取宫商、峞、孛四声为纲的变化音系统，可能和我国民间传统的四宫系统密切相关。”①可惜的是，他却主张：“‘曾’字可释作‘增’，但它却不可仿照欧洲乐理概念解释为阶名上的增五度”。②在这一点上，李纯一先生的意见更为可取。李纯一先生说：“曾国音阶

①黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，原载《音乐研究》1981年，第一期。

②同上。



的构成是类乎纯律那样兼用五度定律法和三度定律法的。”①“宫、商、徵、羽上的大三度都以角命名，叫做宫角、商角、峯角（即徵角）、挈角（即羽角）。角上的大三度皆名为曾，其意义都相当于重叠之重。《楚辞·招魂》：‘曾台累榭’。《注》：‘重也。’”②黄先生的说法强调了“四宫”，李纯一先生则指出了“曾”为“角上的大三度”，并明确指出了先秦乐律“兼用五度定律法和三度定律法”。我正是综合此二说，并联系夏埙纯律“纪之以三”的古制，提出了“四宫纪之以三”的新说。

至此，便可揭开“龢”、“缪”二个先秦阶名的千古之谜，并进一步加深我们对我国古已有之的强调四宫传统的理解。《淮南子·天文训》说：“宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角，角生姑洗，姑洗生应钟，比于正音故为和”。“应钟生蕤宾，不比正音故为缪。”其中，“和”（即龢）、“缪”（即穆）两个阶名，皆已在曾侯乙墓乐钟铭文中发见。它们在音阶中的位置，也已因

①李纯一《曾侯乙编钟铭文考索》，载《音乐研究》1981年，第一期。

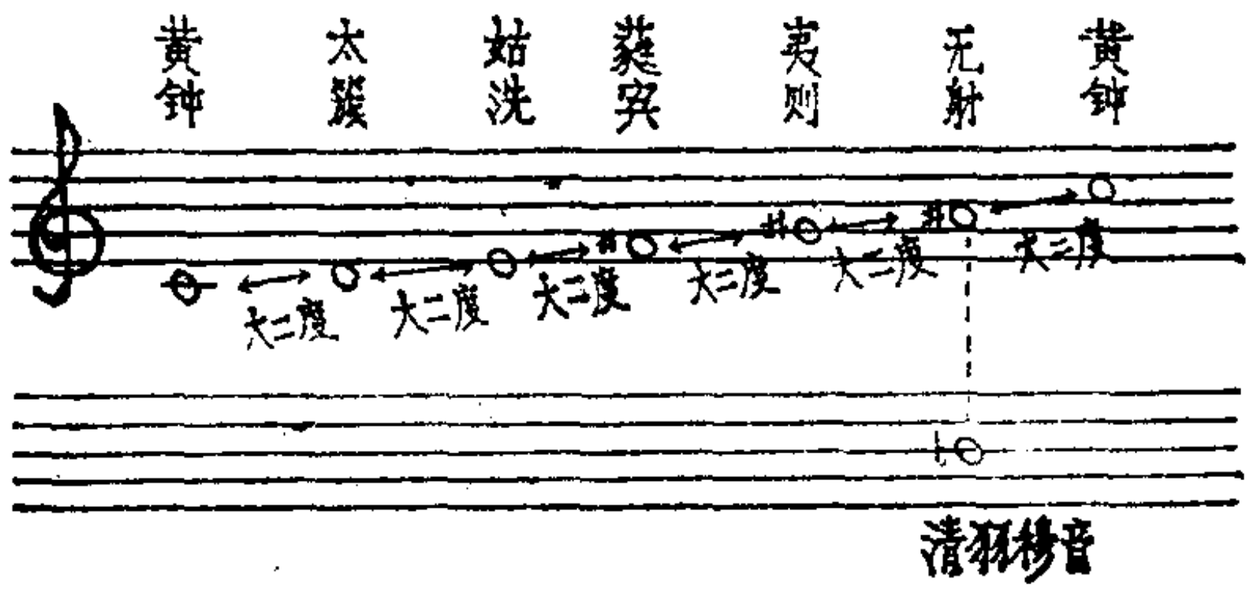
②同上。

此而确定不移①。“穌”和“穆”是两个“阶名”，而且是两个特殊的阶名。为了解这两个特殊阶名的意义，当先了解曾侯乙墓乐钟铭文中一般的阶名。据吴钊同志研究：“曾侯钟的阶名除宫、商、角、徵、羽五个正音外，其余变音基本上是按两种体系来命名的：一种称‘角’或‘曾’。角表示大三度关系，……曾表示增五度关系……。另一种称‘訞’（变），表示降半音关系。”②这说明，曾侯乙墓乐钟铭文之“变”，正是《史记·周本纪》所谓纣王“以‘变’，乱正声”之“变”。曾侯乙墓乐钟铭文之“阶名”，实际上是先秦十二律吕平均律之生律法的反映。所谓“宫、角、曾”，是在“四宫”——徵、羽、宫、商之上“纪之以三”而得的音；所谓“变”，是六律、六同、阴阳合一之后，比五个正音：宫、商、角、徵、羽低半音的音。懂得了这个道理，回过头来再看《淮南子》的那段话，就会知道，那是用汉世之后的三分损益十二律去解释先秦古律，其中当有讹误。据曾侯乙墓之乐钟铭文而言：穌字和穆字二个阶名所标之音，无论是依据宫→角→曾的生律之法；还是依据宫→变宫、商→变商、角→变角、徵→变徵、羽→变羽的生律法；都没有它们的“合法地位”。“穌”既不能比于正音称为“变徵”（因其是“变变徵”）；也不能比于正音称为“宫角”（因其是“清宫角”）。同样“缪”既不能比于正音称为“变宫”（因其是“变变宫”）；又不能比于正音称为“徵角”（因其是“变徵角”）。然而，“穌”恰是“下徵”之宫，所以“比于正音故为和”。而“缪”则无所依附，所以“不比正音故为缪”。“缪”者，即“谬”。“缪”在先秦生律法中，是没有任何合法地位的。然而楚乐之侧调（唐燕乐音阶，今陇剧伤音）之所以不用变宫而用“清羽”穆音者，是因为“穆”音一

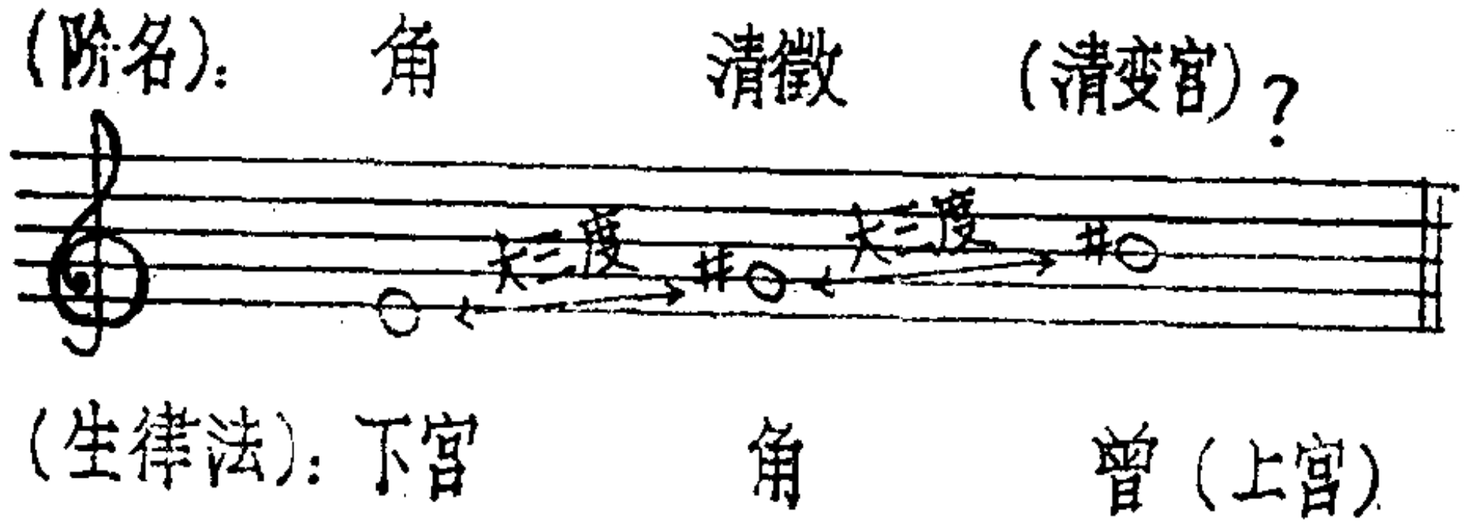
①参见黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》一文，原载《音乐研究》1981年，第一期。

②吴钊《也谈“楚声”的调式问题》，原载《文艺研究》1980年，第二期。

阶，是夏商纯律六全音阶中古已有之的特性音级。正如下谱所示：



“穆”音在楚侧调中的实际运用，是荆楚巫乐渊源于夏商古乐的明证。“穆”音在荆楚律学中丧失合法地位，是荆楚乐律理论已有长足进步的反映。与“穆”、“鮇”二音之在先秦荆楚乐律体系中没有合法地位一样，在先秦乐制中，虽有“角”音一名，但中国向来只强调徵、羽、宫、商“四宫”，而不以“角”为“下宫”的一个原因是：五度相生之“角”与宫音之上纯律大三度之角不合；一个原因是：徵、羽、宫、商四宫，皆纪之以三便可得出全部十二律吕，用不着再求五度相生之角；另一个原因便是在于：如果以角为“下宫”，“纪之以三”而得的音列之第三音无以名之。此正如下谱所示：



由此可见，中国之强调“四宫”的传统，正是先秦生律法之活的化石。

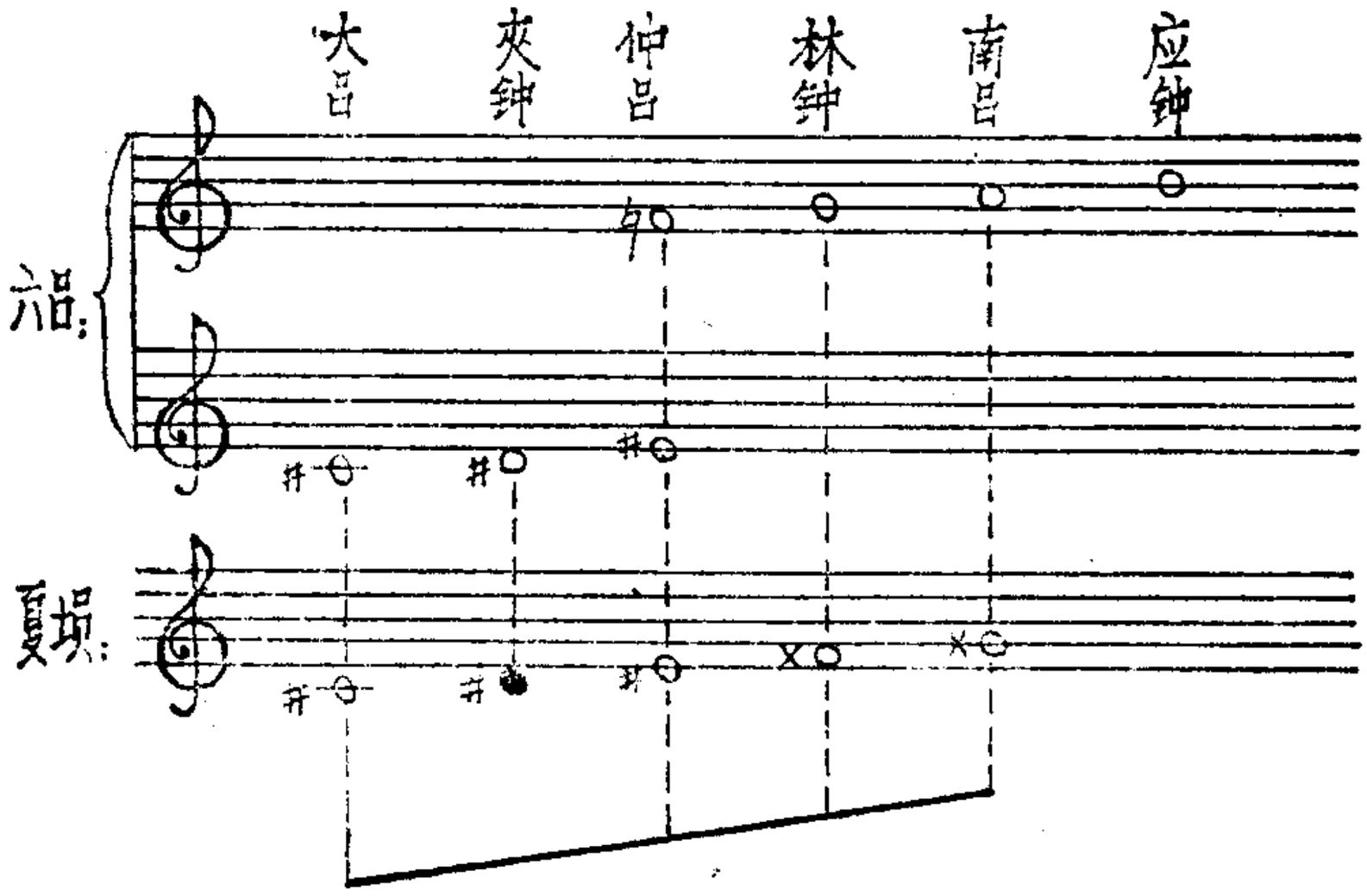
中国先秦乐制的进化，在十二律吕的命名中，也保留了许多极可珍视的信息。

十二律吕名称，俨然分为律吕两类。律名有六：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。其中黄钟一名，明显有别于其它五名，可见是来自别一系统。吕名也有六：大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟。此六名，明显有两个系统：

一是吕：大吕；中吕；南吕。

一是钟：夹钟；林钟；应钟。

大吕、中吕、南吕之间都是大三度，正是“纪之以三”的古例。夹钟、林钟、应钟之间也是大三度。就“夹钟”一名求之，它们是夹在二吕之间，平分二吕之大三度为两个大二度的意思。这正是“平之以六”的老例。非常有意思的是：此夹钟一律，正在夏埙纯律四声音列之下方大三度距离的第一、第二两音之间：



这正是以钟命名的律（吕）名，晚起于以吕命名的律（吕）名之明证。“吕”字是由夏代三音孔陶埙三个音孔位置的象形字“品”之三口，俗省而来。《说文解字》说：“壎（埙），乐器也，以

土为之，六孔，从土熏声（况袁切）。”又说：“吅，惊呼也，从二口，凡吅之属皆从吅。读若灌（况袁切）。”所谓“吕”，不过是将“吅”立了起来。吕与埙在古时，是音义相通的字。所以，所谓“吕”，就是“埙”。吕，是土之属的乐器；钟，是金之属的乐器。三钟之名，肯定产生于三吕之后。“纪之以三”的初源，从历史分期的角度来看，也是非吕莫属的。明白了吕和钟这些律名的来源，再来看六律之名，就可知道，“纪之以三”的遗风在六律之中已经荡然无存，俨然是平之以六的崭新系统。另外前引《周礼·春官·太师》六同（即六吕）之钟字，写作古字“锺”，以别于六律之“钟”，也说明了六同（六吕）是先于六律而生的。根据六律之名看来：“平之于六”所用之器，既不是吕，也不是钟，而是丝之属的弦琴。而且从六律之名的字意看，除去反映青铜时代意识的黄钟一名之外，全然是南方荆楚先民“信巫鬼，重淫祀”①的反映：

太簇：所以金奏，赞阳出滞也；

姑洗：所以修洁百物，考神纳宾也；

蕤宾：所以安靖神人，献酬交酢也；

夷则：所以咏歌九则，平民无贰也；

无射：所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。②

此，与《楚辞·九歌》的内容，无不暗合，所以，可以认为六律之名是出于荆楚乐巫之手。“黄钟”原是“三钟”一系。以它作为六律之首，并统率十二律吕，正是其时“金”为八音之首的反映。从“六律”之名产生于荆楚巫乐来看，“平之于六”所用之器，也非楚弦琴莫属。但是，“平之以六”的前提，依然是“纪之以三”。一待“四宫”确立，“平之以六”就又被“纪之以

①语出《汉书·地理志》。

②参见《国语》。

三”所取代了。琴、瑟之字头“珡”，当为一弦三声之象。古琴曲有“箜篌引（即宫引）、商引、徵引、羽引”，当为一引三音、四引十二律之古制遗存。此所谓“四宫”的传统由来。

我所谓“四宫纪之以三的十二律吕”，是兼用五度和三度生律法的具有纯律内涵之粗糙的平均律。这种乐律，由于楚汉音乐文化的高扬，在唐宋之前，一直是中国音乐史上占统治地位的乐律体制。四宫纪之以三之十二律吕，是在徵、羽、宫、商四宫之上各取“宫、角（颉）、曾”三音，以得十二律吕。此十二律吕与“六律六间”之十二律吕并不相同。《礼记》中有“五声六律十二管旋相为宫”之说，但《晋书·律历志》所载荀勖奏议却说：

《礼记》又曰：“五声十二律还相为宫”。

其中删去“六律”二字。这个改动，绝非偶然。我以为“五声十二律旋相为宫”，正是“四宫纪之以三之十二律吕”的统系。在这个乐制体系中，并无“六律六间”的历史地位。

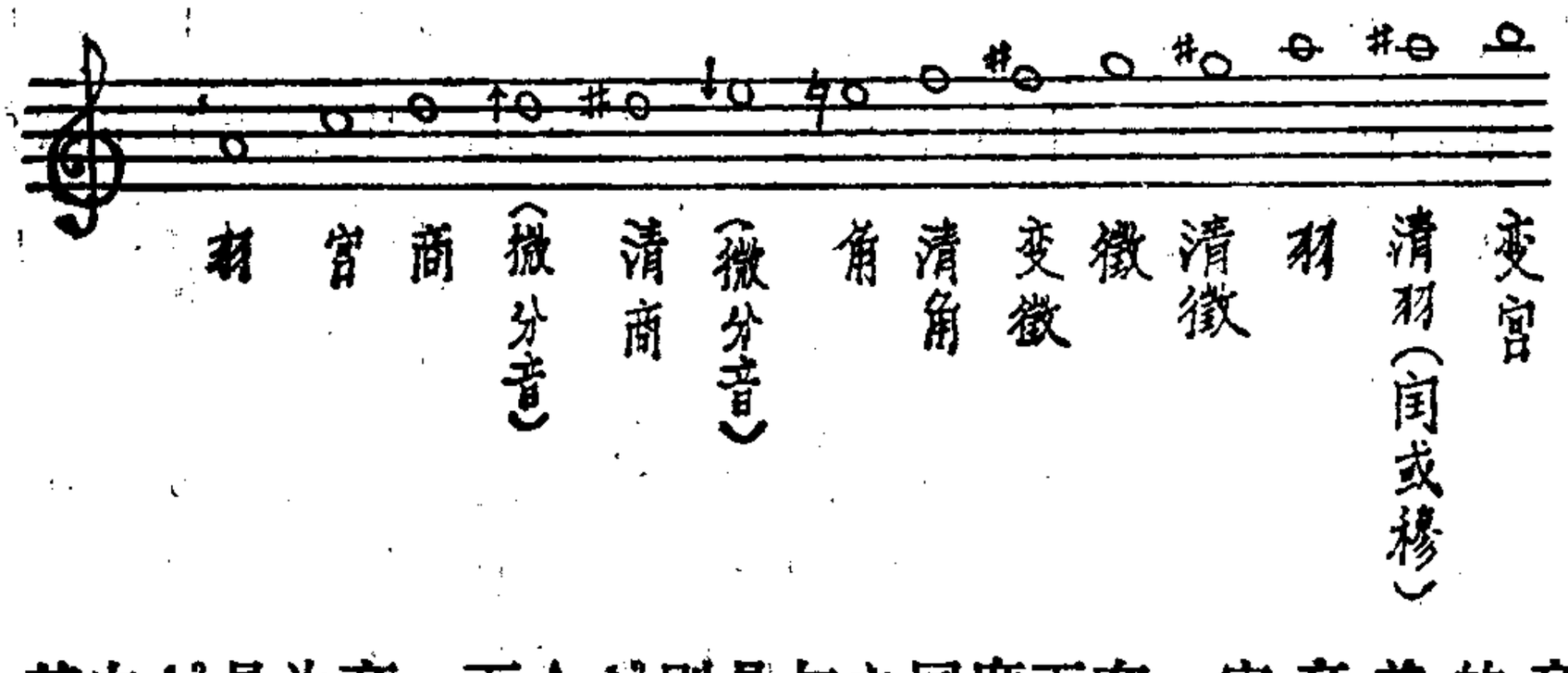
六、《管子》之“五音”的实质

林谦三先生曾据汉代关于专弹散音、兼弹泛音之多弦异音无柱弦琴定音不出五声的史实推论说：“由五音发展到七音，理论上可以追溯到周，而实际音乐上用到七音，还当远在后世。”①我以为，这个结论是完全错误的。

理论不是没有实践基础的无源之水，无本之木。任何理论都是对实践经验的概括总结，它总是滞后于一定的历史经验。现在看来，早在殷商，中国乐人就已经创造了以清角为其特征的清乐七

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第137页。

声音阶。与此同时，不仅继续使用着由夏埙纯律发展而来的六全平均律音阶，而且，有迹象表明，殷商乐人已经认识了由夏埙纯律三度生律法和瑟琴下四上五五度生律法之矛盾而产生的同度异音之微分音差，并开始在乐器上实际作微分音的调整以求得乐曲音调的纯正。根据1977年以吕骥先生为首的音乐研究所一行四人在安阳小屯对武丁殷埙的测音结果，此殷埙可奏出如下的音列：



其中d^2是为商，而↑d^2则是与之同度而有一定音差的音；其中e^2是为角，而↓e^2则是与之同度而有一定音差的音。这并不是偶然的发现。根据已得考古资料，其它殷代五音孔陶埙，也有这样的同度异音存在。（我确信在已得的考古资料中，还会有新的关于微分音的测音结果。）由此可见，《吕氏春秋》关于师旷、师涓听觉精细的记载，是完全可信的事实。《吕氏春秋》载："晋平公铸为大钟，使工听之，皆以为调矣。旷曰不调，请更铸之。平公曰：'工皆为调矣。臣窃为君耻之！'至于师涓而果知钟之不调也。"师旷、师涓他们精细的听觉是先天生就的吗？不是。他们精细的听觉，是当时音乐实践的必然产物。《吕氏春秋》说："正六律、和五声，杂八音，养耳之道也。"这就是说，在三分损益五度相生律之数理逻辑产生之前，中国乐人纪之以三的"纯律大三度"，以及确定四宫的"下徵"之法，都是"以耳齐声"的结果。这样的实践，势必促进耳官辨音能力的发展。在这样的

基础之上，中国先秦乐人便发现了由弦琴“下徽之法”而相生的五音之音律，与陶埙等闭管乐器奇数次分音之纯律音律之间的差异。表现在武丁陶埙之上，便是开孔与叉口之商、角二音的差异。此所谓“正六律、和五声、杂八音”的养耳之道。

继夏埙四音音列、六全平均律音阶，清乐七声音阶以及微分音的实际运用之后，到了春秋末年，在我国南方产生了由清乐七声音阶演变而来的，用在相和“侧调”之中以清羽闰音——穆（即缪）为其特征的清乐七声音阶。到了战国末年则又在北方产生了以变徽为其特征的燕乐七声音阶①。这些，都在楚汉弦琴“五弦”之制确定之前。这些音阶在楚汉五弦琴上都有所运用，此正所谓：“《九歌》、八风、七音、六律，以奉五声”②。

中国最初的“击筑”确是五弦之制。它是异弦而同音的“一弦多音”之琴，而非多弦异音的筝、瑟之类。在这样多弦而基音相同，相当于一弦之制的弦琴之上，也完全可以奏出各种不同的音阶。我们并不能因此说这些高扬了老子“大音希声”之道的弦琴是单音乐器。即如筝、瑟之类的多弦异音弦琴，定弦虽也不出五声，但都可以促柱以生侧调。此正所谓：“五音六律奏筝歌。”③所以，中国上古弦琴的弦制与音阶并无必然联系。即就是汉世的卧箜篌与借鉴其柱的阮咸、琵琶一类，其弦制也不过是“四宫”“五旦”而已，总不能说这些乐器也只备五声，甚至连五声也不具备吧？

陈旸《乐书》说：“盖五弦之琴，小琴之制也。两倍之而为十，中琴之制也。四倍而为二十弦，大琴之制也。”中国楚汉弦琴，即使在弦数多至五十弦的情况下，依然固守定弦不出五声的传统，并不是因为它只使用五声音阶的缘故，而有着更为深刻的

---

①参见《战国策·燕》及《史记·刺客列传·荆轲传》。

②语出《左传·昭公二十五年》。

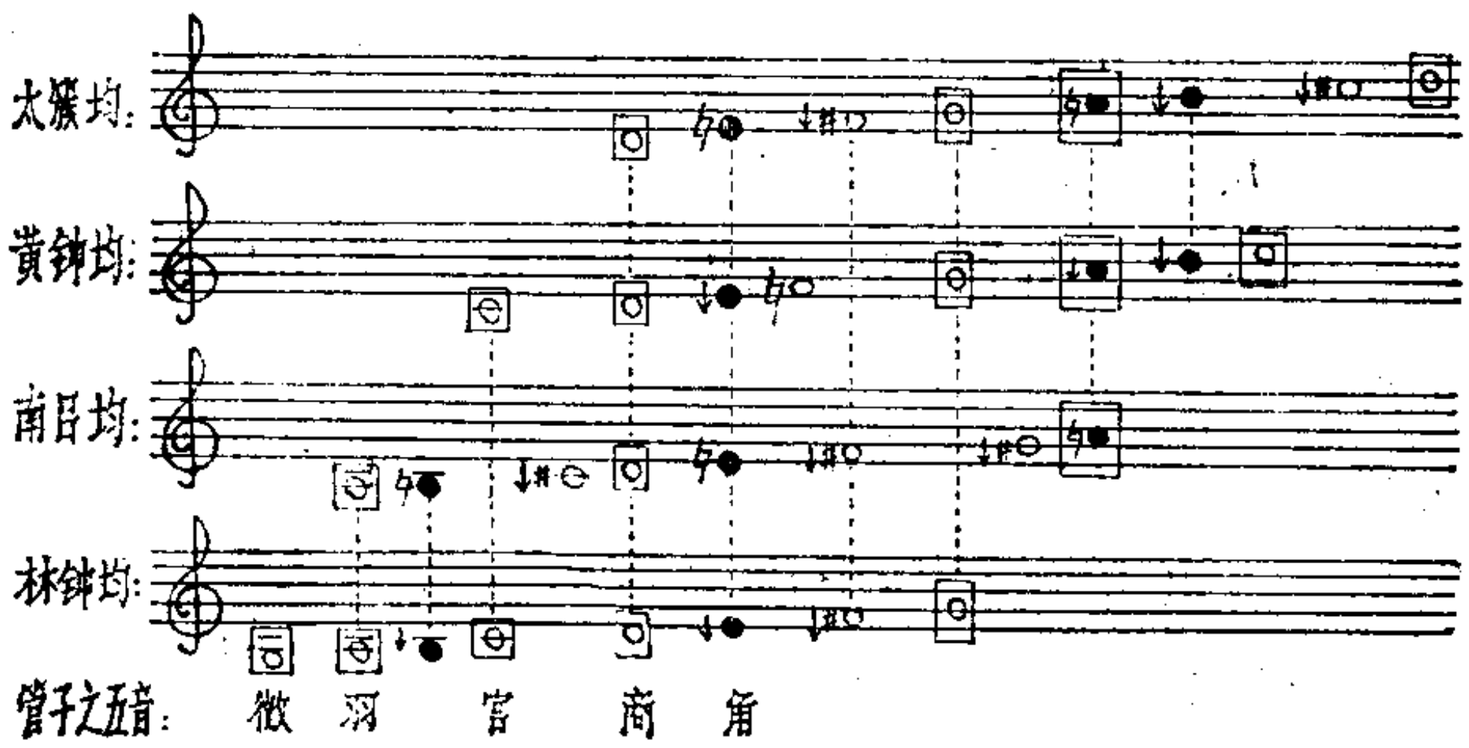
③语出敦煌遗书《金刚般若波罗蜜经讲经文》（伯二一三三）。

乐律学的原因。这个原因便是“四宫纪之以三的十二律吕平均律”，是兼用大三度和五度为其生律准度的乐律体制。在这个乐律体制中，为求音调的纯正，绝不能容许只用五度相生之法，来求出所有的十二律吕。《左传春秋》说：“中声以降，五降之后，不容弹矣（昭公元年——公元前541年）。”“五降”是对以“下徵”为其特征的“管子之法”所产生的五音的“别称。”“五降之后，不容弹矣”，正与管子《地员篇》只算到五音吻合。之所以如此，是因为中国古代之十二律吕，并不是完全按照三分损益五度相生的办法求得，而是“四宫纪之以三”而来。在这样的体系中，“姑洗”一律，只是作为下羽——“南吕”一均的徵音，而并不作为黄钟一均之“角”。所以，“五音”仍未出“四宫”的范畴。但这“姑洗”一律，又是绝不可少的。否则，南吕一均，便无完全协和之“五度”，更重要的是，它便因此而不再具备先秦乐律不可或缺的“下徵”一音。

《管子·地员篇》之所谓“五音”是包括标准音——黄钟小素之首的“龢”音在内的五音。即宫——黄钟、下徵——林钟、商——太簇、下羽——南吕、角——姑洗之五音。这个体系在曾侯乙墓乐钟音律中有其明证。中国古代所谓的“四宫”，是连同“下徵”在内的：黄钟宫——林钟下徵、林钟宫——太簇下徵、太簇宫——南吕下徵、南吕宫——姑洗下徵的体系。如此认识，方可懂得中国琵琶的“四弦”“五旦”之说。所谓“四弦”、“五旦”，表面上看来，是两回事，但实际上，如同“四宫”与管子“五音”之说表面上不一致，而实际上毫无差异一样，是没有什么本质差别的东西。管子之所谓五音，正是为了确立四宫。所以“五降之后，不容弹矣”。

依管子之法，是先立黄钟小素之首，然后下四、上五求出黄钟宫、林钟下徵、太簇商、南吕下羽之四宫（谱例中方框内的音）。因姑洗一律，是下羽——南吕一均的“下徵”和太簇一均

的“商”声，所以《管子·地员篇》中也将其用三分损益之法求出，但只在南吕、太簇二均中使用。求出五音之后，再将下徵、下羽、宫、商皆纪之以三以补全十二律吕。以下徵林钟为例，如此而得的十二律吕，用以演奏清乐七声音阶，比之三分损益五度相生之十二律，其“角”、“羽”、“变宫”三声，均低一个“古代音差”$\frac{81}{80}$（谱例中用向下的箭头标示）。正因为如此，所以，在中国古代，“四宫”各有其“引”，各备其器（琴）。因为非如此，在四宫范围内旋宫时，便不得不对其中某些音（在谱例中用实心符头标示）作微分音的调整。此，正如下谱所示：



这其中矛盾龃龉之处，是中国“四宫纪之以三之十二律吕”的“原罪”。

七、“四宫”以应“四时”

《周礼·春官·大司乐》中有所谓“人鬼九变”之乐。此所谓“九变”者，即“九辩”。屈原《离骚》说：

启九辩与九歌兮，

夏康娱以自纵。

对此，《天问》曾做不解之问：

启棘宾商，

九辩、九歌？

对于屈原之《天问》，宋·朱熹作了如下的注释："窃疑'棘'当作'梦'；'商'当作'天'，以篆文相似而误也。盖其意本谓启梦上宾于天，而得帝乐以归，如《列子》、《史记》所言，周穆王、秦穆公、赵简子梦之帝所，而闻钧天广乐，九奏万岁之类耳。"①《天问》、《离骚》所谓"启"是禹之子："夏康"即启子太康。《九辩》、《九歌》是启"梦之帝所"而风靡于夏代的乐舞之名。这种《九辩》之乐，正是起源于"昆仑神话系统"的发源地——祁连山南北。所谓的《九辩》之乐，起初正是玉门火烧沟出土之夏代陶埙之乐。

《九辩》、《九歌》、《九韶》，以至于《山海经》中提到的《九代》、《九招》，是中国上古历代相承之同一个乐舞的不同名称。这个乐舞的特点是段落多（"九"，言其多也，并非实指），每段都有一定的变化。那末，是什么样的变化呢？作者认为，起初主要是指调性的变化，即同一乐曲，每段都在不同的调高位置上出现。这个意思，在郭璞注《山海经》：夏启"上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下"文所引的古逸书《开筮》中早已说明。《开筮》说："昔彼九冥，是与帝辩同宫之序，是为《九歌》。"如前所述，中国上古之"宫"原是陶埙之第一音的意思。在不同音列的陶埙上，这个"宫"——下宫，即是不同调式音列的调首。所以"帝辩同宫之序"，即是同一调式在不同调性位置上的展开。这即是中国古代乐学所谓的"旋宫"，现代乐

①朱熹《楚辞集注》，上海古籍出版社1979年版，第6页。

学所谓的“转调”。这个说法，已被甘肃玉门火烧沟出土的夏代陶埙所确证。火烧沟出土的夏代陶埙中：M269号，M216号，M226号，M233号，以及M193号，其四声音列都是自下而上一个大三度加两个大二度的结构，但其调性却不相同。虽然，火烧沟出土的二十几枚夏代陶埙中目前只有九枚可以测音，还不能反映出其调式、调性的全貌。但就此九枚之中已有五枚调式无异而调性不同的情况而言，可以想见，二十几枚陶埙如果能够全部修复，并经测定，其结果必定还会有与这五枚一样，调式无异而调性不同者。这种调式无异，而调性不同的夏埙，完全可以“与帝辩同宫之序”。

《庄子·天运》说：“北门成问于黄帝曰：‘帝张《咸池》之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑；荡荡默默，乃不自得。’‘帝曰：……其卒无尾，其始无首，一始一生，一偾一起，所常无穷，而一不可待，女故俱也。吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明。其声能短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常’。”除去后人附会的成份，我们可以把它看成是古代夏埙“旋宫”之遗存信息。其所谓“齐一”，是指“调式音列”而言；其所谓“变化”，是指“调高位置”而言。调式虽一，但调性常新，并不使人生厌，所以说：“不主故常”。这种调性的变化，在最初并无调性之间的逻辑关系，也并无“起调毕曲”①首尾相应的讲究。这枚陶埙吹毕，拿起另一枚接着就吹。其间，可能有在实践中形成的一定关系，但并无必然的规定。这正是所谓“一死一生，一偾（即‘毕’）一起”，“其卒无尾，其始无首”。甚至，调式也不一定“齐一”。这枚陶埙和那枚陶埙之间，在调式、调性两个方面，都毫无必然的联系。《周礼·春官·大司乐》之人鬼九变之乐等等也是如此的“无调性音乐”。这

①陈敏子《琴律发微》。

种发源于柴达木盐湖（“咸池”）附近地区的“无调性音乐”，初传到荆楚之地（“洞庭之野”），便使得北门成始为之“惧”，继为之“怠”，而终为之“惑”；“荡荡默默，而不自得”了。把这种“旋宫”，甚至“转调”（按：中国古代乐学之“转调”是指调式的变化，与今之变换调性的“转调”意义不同）的古老技术，纳入有一定逻辑规律的体系结构之中，使其能象日月经天一样，周而复始的循环，便成为中国十二律吕趋向于成熟的内在必然要求。这种内在的必然要求，是在四弦四宫之汉世卧箜篌上，以“纪之以三”的十二律吕——六律六吕，与“下徵”之法得来的“四宫”五度循环遥相呼应的形式得到确立完成的。这正是中国先秦荆楚乐人的伟大创造。今日泰国“在一首乐曲中主音常常移动，结束时也不一定回到原来的位置上”的“无调性音乐”，正是荆楚乐人已经超越了的夏代陶埙之乐的古韵遗风。

中国最初有一定调性逻辑的旋宫转调，是在所谓的“均钟之木”——由豳之所象的匏琴发展而来的一弦琴上实现的。在此弦琴之上，原先系有匏瓜时$\frac{3}{4}$弦所发的宫之一均六律，与解除匏瓜后全弦所发的下徵一均六吕，是谓之乾坤阴阳的调性关系。《拾遗记》所说师延“抚一弦之琴，则地祇皆升；吹玉律，则天神俱降”正是这个意思。这里所说的“吹玉律”，实际上是宫之一均六律，因其根据是夏埙六全平均律，所以附会西王母献白玉琯的神话传说称之为“玉律”。这里所说“抚一弦之琴”正是指解除匏瓜之后的下徵一均六吕。此天神六律、地祇六吕相间的十二律吕，是朴素粗糙的平均律，因之可以自由地旋宫转调。《汉书·律历志》所谓：“九六相生，阴阳之应。……宫以九唱六，变动不居，周流六虚。”（孟康注：黄钟阳九，林钟阴六，言阴阳唱合。）正是这种观念在汉世的遗存。依这种调性逻辑自由地旋宫转调的一弦之琴，后来发展成为击筑。战国时期的击筑，虽有五弦，但其器并不具备各弦独用的可调之弦轸（轴）。所以五弦弦

长等一，张力无异，音律相同。先秦击筑名为五弦，实际上等同一弦。正因其是多弦等音如似一弦，右手以竹尺击之“随调应律”的弦琴，所以在六律六间之十二律吕平均律的范围内，可以自如地进行旋宫转调。《史记·刺客列传·荆轲传》所说高渐离击筑，荆轲“和而歌，为变徵之声，……复为慷慨羽声”的故事，便是先秦击筑自由旋宫转调的实证。

这种天神、地祇“九六相生”“阴阳唱合”的调性逻辑，到了汉代进化成为“天神”、“人鬼”、“地祇”之“三统”、“三才”的调性逻辑。这种调性逻辑，在《周礼·春官·大司乐》中是这样说的：“凡乐圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽……若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。”“凡乐黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽，……若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”“凡乐函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，……若乐八变，则地祇皆出可得而礼矣。”根据这个记载，似乎“三统”“三才”的调性逻辑，在周代已经形成。但我们知道，《周礼》是汉儒辑纂的伪典。其中固然有不少珍贵的史料和遗存的信息，也不无汉儒的伪托附会之说。我以为，就调性逻辑而言，《周礼》所载的三调，即使与“天神、地祇”之乐比较也显得十分原始落后，恐怕不过是殷商之淳古远乐，尤更不能与汉世“天、地、人”之“三统”“三才”的调性逻辑相提并论。

根据史料，即使是在汉初，也只有“四宫”以应“四时”的体制。其时之乐，就乐律体制而言，已具四宫五度相生之调性逻辑。但就乐器而言，还尚未创造足以完满解决纪之以三和五度相生之矛盾的乐器。当时钟乐所依据的，仍不过是“均钟之木”一类的调律弦琴。这种调律弦琴发展而来的击筑，虽可以奏出任何分音，但其五弦如同一弦的复弦弦制，却限制了它“随调应律”的可能得以充分地发挥。钟乐则虽具备宽广的音域，却失去了击筑“随调应律”的灵活神妙之处。曾侯乙钟在音律上表现出来的误

差乖失，正是这方面的反映。正是由于这个原因，在汉初，四宫一般是分用于四时之乐的。

汉世旋宫，起初并未“主月”而旋，而是主季而旋。在律历一道的古代，旋宫是为了以征天象。《史记·乐书》说：“发以声音，文以琴瑟，……奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。是故清明象天，广大象地，始终象四时，周旋象风雨；五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常；大小相成，始终相生，倡和清浊，代相为经。”“四时”（“四宫”）、五声、六律、七音、八风（各方之乐）“百度”（指黄钟九九八十一之数及下徵林钟一百零八之数）是当时乐制中的几个重要观念。正是在这种观念的支配下，先秦乐律强调四宫，以象四时。而这四宫，恰是“五度相生”而来，以象四时的终始相生、递代接承。前引武帝元鼎五年之郊祀乐歌《景星》之“四兴递代八风生，……穰穰丰年四时荣”正是这个观念的艺术反映。对此，应邵注说：“四时递代成阴阳，八风以生也。”

在此“四宫”以象四时之观念的支配下，汉世郊祀，春夏秋冬各有其乐歌。《史记·乐书》载：“汉家……使僮男僮女七十人俱歌，春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西暤》，冬歌《玄冥》。”这个传统，亦为前凉继承。《魏书·张骏传》载：“骏筑南城，起谦光殿于其中，穷珍极巧，又四面各起一殿，东曰宜阳青殿，南曰朱阳赤殿，西曰飞德白殿，北曰玄武黑殿。”此正应“青阳”、“朱明”、“西暤”、“玄武”四时之神。在这些宫殿中，常有祭祀活动进行。《魏书·张祚传》载：“有神降，自称‘玄冥’，与人交语，祚日夜祈之，神言与其福利，祚信焉。”这，想必是在“玄武”黑殿一类地方进行的祠典。根据汉魏制度，这类祀典无不用乐。其乐所用，当即嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之一弦卧箜篌一类。

这种“四时”各用其乐的传统，据先秦曾侯乙墓乐钟强调

“四宫”的情形而言，是在汉世之前已经初具形态的。《太平广记》卷第二百三引王子年《拾遗记》说：“洞庭之山浮于水上，其下金堂数百间，帝女居之。四时闻金石丝竹之音彻于山顶。楚怀王之时，与群才赋诗于水湄。故云：‘潇湘洞庭之乐，听者令人难忘。虽《咸池》、《箫韶》不能比焉。’每四仲之节，王尝绕山以游宴，各举四仲之气，以为乐章。惟仲春律中夹钟，乃作《轻流水》之诗。宴于山南，时之蕤宾，乃作《皓露秋霜》之曲。”其中所说“夹钟”“蕤宾”二律名，应是其时“四仲之节”所用乐章的调名。其音程关系，是小三度。由此看来，在先秦虽已有管子之法，但五度相生以定四宫的制度，还尚未巩固确立。《太平广记》卷第二百三引《拾遗记》说：“（师旷）乃熏目为瞽，以绝塞众虑，专心于星筹音律，考钟吕以定四时。”又说：“师涓出于卫灵公之世，能写列代之乐，善造新曲，以代古声。故有四时之乐。春有《离鸿》、《去雁》、《应苹》之歌；夏有《明晨》、《焦泉》、《朱华》、《流金》之调；秋有《商飚》、《白云》、《落叶》、《吹蓬》之曲；冬有《凝河》、《流阴》、《沉云》之操。”这些先秦时代的“四时”之乐，怕都未曾具备四宫五度相生之调性逻辑，其所谓“钟吕”，仍是六律六间之十二律吕的统系；其所谓“操”，也只是在冬季乐歌中使用琴曲的意思，看来琴曲在当时还尚未普遍应用于四时之中。这种调性逻辑仍未明确的四时之乐，又见于《列子》一书。《列子》载：“师襄曰：‘子之琴如何？’师文曰：‘得之矣，请尝试之。’于是当春而叩商弦以召南吕，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦以激夹钟，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍。及冬而叩徵弦以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。将终，命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，澧泉涌。”这里所说的“四时之乐”，虽已掺杂了后世四弦卧箜篌的内容，但观其四时所应之律，仍未确立五度相生之五音——四宫

的调性逻辑，足见其为淳古远乐之遗风；其时之“四时之乐”，并不能自由地旋宫转调。

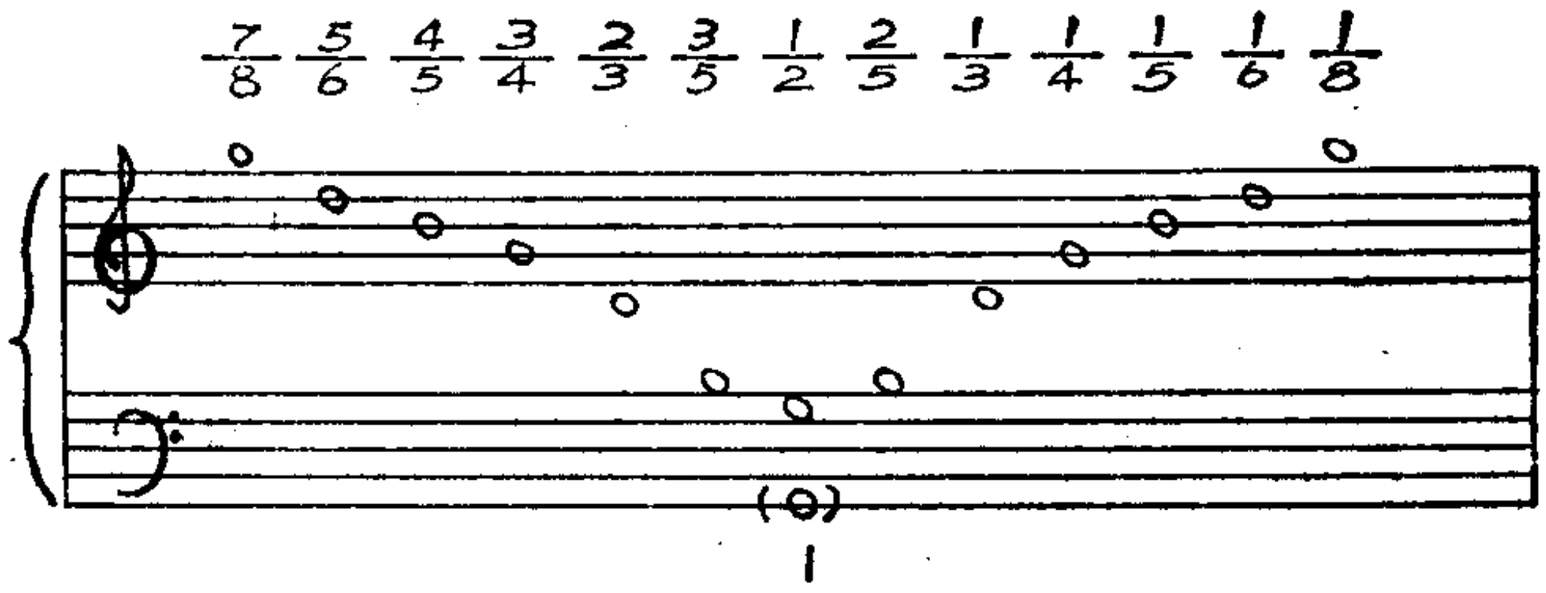
八、“四宫”——“三才”相通

汉世卧箜篌问世之初，是为一弦之琴。在这种具备品柱装置，音位固定的弦琴之上，是不能象击筑那样“随调应律”的。因此，卧箜篌问世之初，为了旋宫转调，只好改弦重张，或者象瑟、筝一样，每调各备其器。西汉时，只备四具一弦卧箜篌便足以应“四时”之需。在汉世确立“四宫”以应四时之后，通过长期的实践，汉世乐人发现，在四时分用之《箜篌引》（即：《宫引》）、《商引》、《徵引》、《羽引》之四具一弦卧箜篌上，不同的“四宫”，在弦上的音柱位置则是完全相同的。所以一待可调之弦轸发明，便有多弦异音之四弦卧箜篌的发明。正因其四弦音位相同，才有四弦共通的品柱装置。汉世初创之四弦卧箜篌，原是“四引”皆备于一器，而各不相干相扰的弦琴。杨荫浏先生曾说：“（具有品柱装置的多弦乐器）某一弦上精密的三分损益律或纯律音阶中某二音间的大全音程，免不了引起邻弦或异弦上同样的二音间的小全音程；换句话说，音位一定的有柱弦乐器，会因同度音之有多种不同高度而破坏三分损益律或纯律音阶的组织系统，而使之错误混乱。这种多弦的有柱弦乐器，除了应用等律以外，没有其它音律系统，为可以完全适合。因此，随着多弦有柱乐器的产生，暗中已引起了对于等律的合理要求。”①现在看来，需要对杨说作如下的修正：在多弦有柱乐器上，如果

①杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第188页。

以现在的演奏技术惯例，在邻弦或异弦上奏取与本弦同度的乐音，则正如其说。如果以一弦为一均，而每弦各有其《引》——如汉世相和歌之《箜篌引》（即《宫引》）、《商引》、《徵引》、《羽引》——互不相干相扰，那末它只要求四弦音位的一致，而并不要求异弦同音的相等。这正与今之古琴七弦基音各异，而共用十三徽的原理相通。

今之琴徽，是冲破闭管乐器奇数次分音的夏埙纯律老框框，而代之以弦鸣乐器任意次分音的古琴纯律的标志。但其原始，却不过是受了卧箜篌四宫纪之以三之音位相同的启发。其纯律大三度，与夏埙纯律大三度并无不同。其五度，则是以管子下四、上五之法扬弃了夏埙纯律的“徵”——变徵、“羽”——宫曾之音的结果。现今古琴“一张琴上共有十三个徽，以七根弦计算，一共有九十一个泛音。泛音有这样的规律：它以中间的二分之一处为中点，中点两边的泛音是对称的”①，七条弦上的泛音音位完全相同。



林谦三先生说：“说到琴徽，可以联想起来的是汉代琵琶的十二柱制，假定这柱制……一脉传存到唐代阮咸的柱制的话，取今日于日本正仓院的十四柱阮咸之柱制，与琴的徽制来比较一下，二者固非完全一致。然而琴徽只是显示了重要的弦音分割点，也暗示着

①朱虎雄《中国古代音乐声学》，载《中国音乐》（China Music）1981年第一期（创刊号），第26页。

徽和徽中间未予显示的弦音分割点，所以正当阮咸柱的位置，可以在琴上认到未经显示的隐徽。如此观察，可以想象琴始有徽的时代，琴弦分割的思想，是和琵琶的弦音分割思想相似的。那么，琴徽的发明和琵琶柱制的发明，可能有着某种关系。”① 林谦三先生关于今称之为“古琴”的七弦琴琴徽发明的这席话，闪烁着先知的光芒。这种思想，明·胡震享《唐音癸籤》中即有。胡说：琵琶“面设四象十三品，犹琴之徽位，以为声音清浊之节。”但是由于历史条件的局限，胡震享和林谦三先生都未能明了：晋隋产生的“五音六律十三徽”之七弦琴琴徽的发明，直接与汉魏古琴——卧箜篌的柱制有关；也未能明了：琴徽的发明，意味着古琴纯律对夏埙纯律的扬弃；更未能明了：古琴之隐徽，虽包括了卧箜篌之品柱，阮咸琵琶之品柱所标示的音位，但十三徽之主要的作用却并不在于标示一般的音位，或为了一般地分割琴弦，而在于揭示天地造化之泛音的秘密；十三徽之通用于七弦，标志着这种秘密一经被人揭示，便成为了概莫能外的规律。

中国之古琴，由师延所拊之殷商一弦琴（在其之上，已有阴阳合一的清乐七声音阶问世，故其已无“千斤”一类在弦之四分之三处有所紧系的装置），发展成为虽设五弦而如似一弦的先秦五弦琴——击筑（在其之上，使用了纪之以三、平之以六、六律六吕相间乃至成于十二的乐律体制），又发展成为“四引”皆备于一器的多弦异音而每一弦又有数音的四弦汉世卧箜篌（在其之上，确立了四宫纪之以三的十二律吕），在弦乐器的发展史上，从对于多弦异音之二十五弦大瑟的反动始，走了一个由多弦异音到一弦多音，又由一弦多音到异弦多音的螺旋。通过这个螺旋，它上升到了一个新的高度，初步完成了对击筑和箏瑟两类乐器的综合。

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1953年版，第188页。

这个综合一经完成，“四宫相通”的任务便提到了历史的日程之上。但是，此时之十二律吕，因兼用五度和三度的生律法，并把五度相生之范围由宫与下徵而扩大到下徵——林钟、下羽、——南吕、宫——黄钟、商——太簇四宫；以及南吕之下徵——姑洗一律，而日益暴露出其中的尖锐矛盾。正如上文所说，这是中国四宫纪之以三之十二律吕的“原罪”。

在中国先秦古琴——五弦而如同一弦的击筑之上，建立在下徵之上的六吕，与建立在宫之上的六律，最初只是各奏其夏埙纯律四声音阶或六全平均律音阶，并无音律之间的微分差异。（此谓之“六同。”）到了后来，虽有师延阴阳合一之“清乐七声音阶”的创造，其阴吕、阳律也不交错混杂，阴错阳差的半音关系，只需任其自然便可。甚至在六律六吕相间形成了十二律吕平均律之后，依然是任其阴错阳差的半音关系。直至“四宫”纪之以三的十二律吕问世（而不是纪之以三、平之以六，再成之以十二的十二律吕），才破天荒第一次出现了同度异音的微分音差。这种微分音差，在殷商武丁陶埙上已有反映，由于殷人的败北，直到周代，才逐渐被人认识。

根据“四宫”纪之以三的先秦乐律体制，在使用清乐七声音阶时，以林钟均为例，应钟之角、姑洗之羽、蕤宾之变宫，应为黄钟一均的徵角、宫角、商角；而在太簇均中，蕤宾之角、应钟之羽、大吕之变宫，则应为林钟均之徵角、宫角、商角；同理，南吕均中，大吕之角、蕤宾之羽、夷则之变宫，应为太簇一均的徵角、宫角、商角。如此推论，黄钟均中，姑洗之角、南吕之羽、应钟之变宫，应为仲吕均之徵角、宫角、商角。但在实际上，这仲吕一均是并不具备的。所以产生了两种变通方法。第一种变通方法是以林钟为黄钟，把林钟、太簇、南吕、姑洗四均认作黄钟、林仲、太簇、南吕四均，而以标准音黄钟为仲吕。这种作法，在曾侯乙墓乐钟上便已有明确无误的反映。在曾侯乙墓乐钟铭文

中，除了徵、羽、宫、商四宫之外，有独立阶名的另有两音。一个是“角”，一个是“穌”。所谓“角”，正相当于管子五音的最后一音。所谓“穌”，我以为本是作为标准音而相当于后世之黄钟的一音。古之乐钟，以“均钟之木”一类的弦琴调律。古之调律弦琴，又是以有一定之声的律管作为标准来定音。此作为标准音的律管，是为之“穌”。此所谓“穌”，后来又被称作“竽律”。《韩非子》说：“竽也者，五声之长也，故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和。”“穌”（即和）字之义，可以此为解。这种叫做“穌”或者“竽律”的律管，在长沙马王堆三号汉墓中已被发现。我认为，曾侯乙墓乐钟铭文之“穌”，正是相当于管子所说的“黄钟小素之首”。但它并不被当作宫，而被视作相当于仲吕的清角。而“穌”之“下徵”，本相当于林钟的一律，却被当作“宫”，以此类推，本相当于太簇的一律被当作“徵”，本相当于南吕的一律被当作“商”，本相当于姑洗的一律被当作“羽”，本相当于“应钟”的一律被当作“角”。这样，便把五度相生的五音，实际扩大为六音，从而保证了“四宫”都能付诸使用。

另一种变通方法则是：维持黄钟之作为名义上调首的地位，实际上只使用林钟、太簇、南吕三均，而以林钟为调首。这种作法，在曾侯乙墓乐钟上，便表现为，标音为割肆均，而实际上则是割肆均之下徵——浊兽均。用今天的语言来讲，便是名以黄钟为调首，实以林钟为调首。此正如《隋书·音乐志》载郑译于开皇年间所说：“按今乐府，黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义。”

同样说法，在《隋书·音乐志》另有记载是为：“宋武平中原使将军陈倾致三钟，小、中、大各一。则今（按：梁武帝时）之太极殿前二钟、端门外一钟是也。案西钟铭则云：‘清庙撞钟’，秦无清庙，此周制明矣。又一铭曰：‘太簇钟徵’，则林钟宫所

施也”。这同样是以林钟为调首，故“太簇”为徵。但值得注意的是，其中“三钟，小、中、大各一”一句。我以为，这正是由“四宫”演进而来的“三才”之钟。

三才，初称为“三统”。《汉书·律历志》载：“三统者，天施、地化、人事之纪也。……黄钟为天统，……林钟为地统，……太簇为人统，……此三律之谓也，是谓三统。三统相通，故黄钟、林钟、太簇律长皆全寸而亡余分也。”这里所说之“三统”，即黄钟、林钟、太簇三律。这三律是立均出度的标准，是绝不容许有任何游移的。故《新唐书·骠传》说：“天地正而三才通。”由这个说法，我们可以得知，在实际使用的音阶中，只有三才（按：实为“四宫”）才是所谓的正音，而其余的音级（包括五音之中“三才”以外的两音），在旋宫转调时则必须作必要的微分音调整。

这必须作微分音调整的，在“四宫”——“三才”的范围之内是姑洗、南吕、应钟三律。现作分析如下：

1.在林钟均中。宫为“四宫”之一——林钟，商为“四宫”之一——南吕，清角为“四宫”之一——黄钟，徵为“四宫”之一——太簇。其角为林钟之角，其羽为黄钟之角，其变宫为太簇之角。这三个音级都是“纪之以三”而来，无需作微分音调整。故汉世“尚徵”（按：“徵”为黄钟“下徵”），以林钟为调首。

2.在黄钟均中。宫为“四宫”之一——黄钟，商为“四宫”之一——太簇，徵为“四宫”之一——林钟。其角为黄钟之角，其变宫为林钟之角，其清角为仲吕。唯一须作微分音调整的是黄钟之羽——南吕一音，应比于林钟之羽——姑洗，由“四宫”正音变为仲吕之角。此仲吕之角，比四宫正音的南吕，恰低一古代音差——$\frac{81}{80}$。

3.在太簇均中。宫为“四宫”之一——太簇，清角为

"四宫"之一——林钟，徵为"四宫"之一——南吕。其角为太簇之角，其羽为林钟之角，其变宫为南吕之角。唯一需作微分音调整的是太簇之商——姑洗一音，应比于林钟之商，由黄钟之角升高一古代音差——$\frac{81}{80}$。此所谓姑洗，不再是由"纪之以三"而来，而是南吕之下徵，五度相生而来的"正音"。

4.在南吕均中。宫为"四宫"之一——南吕，清角为"四宫"之一——太簇。其角为南吕之角，其羽为太簇之角。其商——应钟一律，应比于林钟之商，升高一古代音差——$\frac{81}{80}$，其徵——姑洗一律，应是南吕之下徵，比黄钟之角恰高一古代音差——$\frac{81}{80}$，其变宫——夷则，则正是姑洗"正音"之角。

由此可见，在五音之中，只有"三才"——黄钟、林钟、太簇才是真正的"正音"，其余的南吕、姑洗二律与其它声律一样，都需作微分音的调整。这种微分音的调整，以夏埙纯律为其标准，使之符合"纪之以三"准则的，是所谓"不以六律，不能正五音"；① 以管子之法为其标准，使之符合五度相生准则的，是所谓"始治六律，和均五声"。② 此，正如本书第133页谱例所示。

正因为在四宫纪之以三的体系内，只需对姑洗、南吕、应钟三律进行微调，便可在"三才"、"四宫"范围内旋宫转调，所以在卧箜篌变成为"四引"皆备于一器之弦琴的初始，这种微调的装置，是必不可少的物件。这种微调的装置，至今仍存于朝鲜玄琴及印度匏琴式维那之上。朝鲜玄琴共用六弦，其十六个固定柱，只通用于当中的三弦，而其余三弦，各有其可移柱（岐棵）。这可移之柱，便是汉魏古琴向筝、瑟一类乐器学来的。玄琴之具

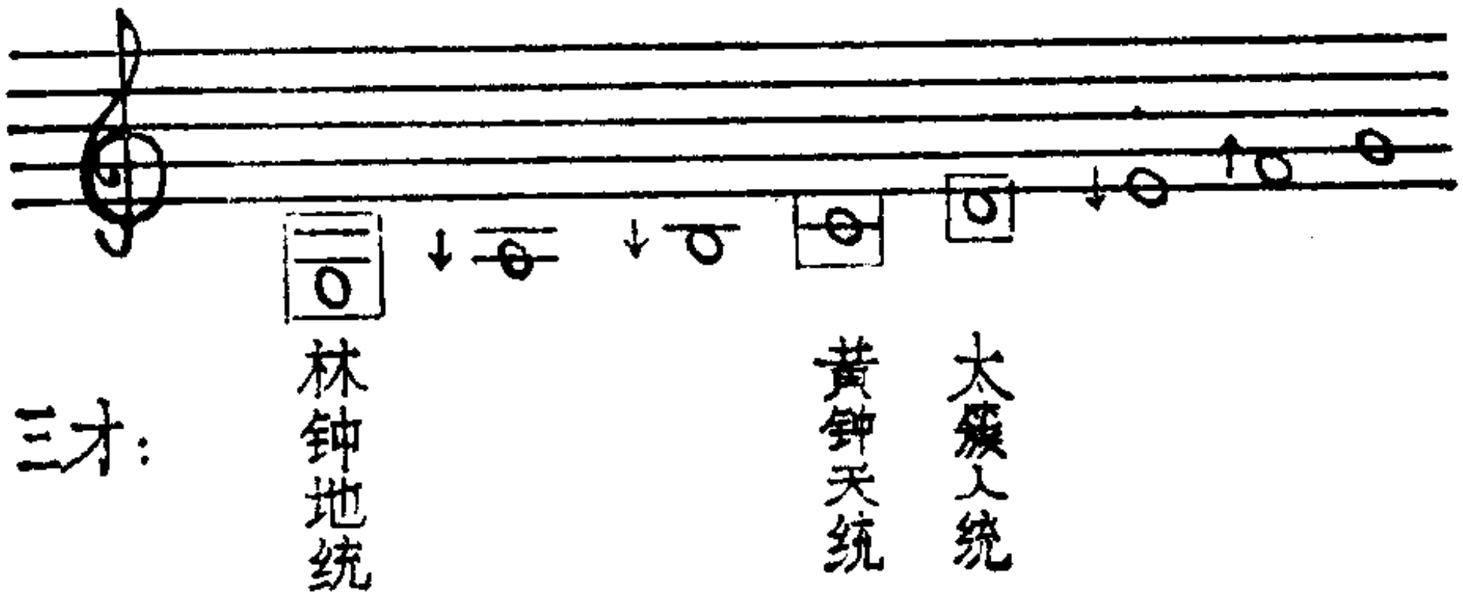
①语出《孟子·离娄篇》。

②语出《吕氏春秋·行察篇》。

有固定柱的弦数有三，正与“三才”之数相符；之具有可移柱的弦数有三，正与四宫之内旋宫转调时所需调整的音数相符。想必这三弦正应姑洗、南吕、应钟三律。朝鲜玄琴之另设具备可移柱之三弦的现象，可由此得到说明。据印度匏琴式维那的品柱，是用蜡加以临时固定的装置这一点求之，中国之汉魏古琴——具有品柱装置的卧箜篌，起先也曾采用过这一类可以方便移动的临时栈柱。

《淮南鸿烈·原道训》说：“音之数不过五，而五音之变，不可胜听也。”这种繁复的微分音调整的技术，沉淀于民间之后便日渐退化，并逐渐失传。其退化的结果便是所谓的“七平均律”。清·凌廷堪《燕乐考原》说：“丝声之度，长短不齐，今之琴徽可验也。竹声之度，长短如一，今之笛孔可验也。”保存于中国民间匀孔箫笛之上的“七平均律”，是对“四宫纪之以三之十二律吕”在“三才”、“四宫”范围内旋宫转调必须作微分音调整之三律——五度相生之姑洗、南吕、应钟和“纪之以三”之姑洗、南吕、应钟折衷的结果。在这样的“七平均律”中，通于“三才”“四宫”的姑洗、南吕、应钟三律，一律采用“纪之以三”的音位，成了与今日大小三度相比，似乎是“中性”的音级。蕤宾一律也是这样的中性音级。此，正如下谱所示：

七平均律



这种七平均律，实际上是不平均的。充其量也只能说是极其粗糙的平均律。就其林钟一均而言，其中，第四音与第五音之间是大二度音程，其中第二音与第三音之间，也是大二度音程。其余各音之间，则是$\frac{3}{4}$左右全音的音程。这种有微分音程差异的音程之在各调音列中的位置，是完全不固定的。所以当这种使用七平均律的音乐在旋宫（转调）时，其调式色彩，也随着这些有微分音程差异之音程在各调音列中位置的转移，而发生微妙的变化。

这种七平均律在今广东音乐中仍有遗存。陈天国先生说："广东各乐种原来所使用的笛子、洞箫、唢呐、喉管等管乐器的音孔距离是等比例的，八度之内分成七个音，音程没有大小之分。在弹拨乐中，琵琶、秦琴、月琴、阮等乐器也是等比例的，八度之内也等分成七个音。"①因此，这种律制在旋宫时可达"七反"，亦即可以任一音级为主音作自由转调。实际上，不只广东音乐，旧中国之匀孔笛、箫、唢呐、筚篥，以及四相十三品琵琶所使用的乐律，都是这种粗糙的七平均律。这种七平均律，在今新疆音乐中也有遗存，这正是古代龟兹音乐的流韵。

这种"七平均律"，亦存之于泰国、柬埔寨和越南。据说："泰国调音法中的三、六级是中性的，也就是说介乎西方大、小三度和大、小六度之间。这也许就是为什么受过西方训练的人听来，泰国的音乐有时象大调，有时又象小调，取决于前后音调的进行；其实在两种情况下，使用的都是这种居中的音程。"②这种情况，正是由于其中某些音程略大于其它音程而形成的。这些略大于其它音程之音程，在音列中位置的转移，是使其"调式色彩"变化的根源。尽管为了转调的方便，泰国和柬埔寨的乐师们尽量地努力把一个八度大体上分为均等的七分，这可以通过三弦十二柱鳄鱼琴或柬埔寨大阮的品柱排列看出来。但是，"它们并

①陈天国《广东民间音乐的七平均律》，载《中国音乐》1981年，第4期。

②《泰国传统音律》载《音乐译丛》第三辑，人民音乐出版社1980年版。

不是根据听觉定位，而是根据视觉努力把它们排列匀称的”。①其各条琴弦之间的五度关系决定了这种所谓的“七平均律”在实际上是不平均的乐律。

《音乐译丛》第三辑② 所载《泰国传统音律》一文说：“(泰国的七等平均律）究竟沿用了多久，它是怎样发展起来的等等，都无从考察。不过音乐实践指出，采用等距离音程的意图和西方从纯正音程转变为十二等分平均律的理由是一致的，即：为了转调方便，为了要从无论哪一个音高开始都可以演奏同样的音阶和调式。既然七等分律中没有全音和半音之分，而各级音之间的音程又都相等，转调就最为自由，无论以哪一个音为主音，只要用这七个音就够了。所以在泰国传统音乐中，在一首乐曲中主音常常移动，结束时也不一定回到原来的位置上（当然在一首乐曲中主音也可以根本不移动）。恰似现在无调性音乐的情况一样。”又说：“十九世纪末，柬埔寨一个合奏乐团在巴黎演出时使用了泰国的七等分平均律，引起了德彪西的极大兴趣，据说他钻研全音音阶，就是受到它的启发才开始的。”历史往往在相隔数千年之后，还会重演一些有保留价值的古老剧目。德彪西使用六全平均律音阶之无调性音乐，正是中国古代《九辩》之乐的重演，而这又经过了“四宫纪之以三的十二律吕”蜕化而来之七平均律的中介，难道这不是一段饶有趣味的历史佳话吗？

①《泰国传统音律》载《音乐译丛》第三辑，人民音乐出版 社1980年版。
②人民音乐出版社1980年版。

九、三分损益之十二律

中国的“四宫纪之以三的十二律吕”确立之初，便遇到了三分损益律的挑战。

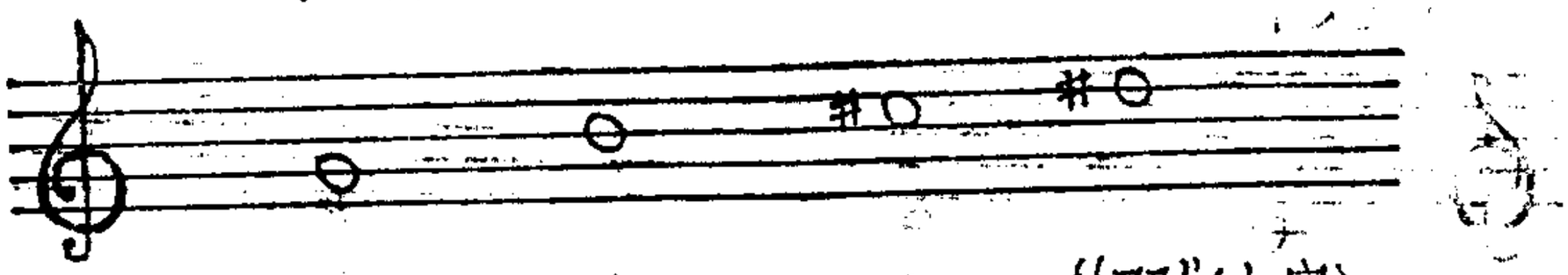
郭沫若先生说：“在中国乐史上形成着中心问题的由三分损益法所产生的十二律，其实是在战国末年由希腊传来，而稍稍汉化了的学理。中国所固有的乐律不外是宫、商、角、徵、羽的五音，五音在初原有绝对的音值，战国初年的楚王畬章钟刻着宫、商、孛、(羽)等字以表示钟律，便是无上的物证。有了十二律的输入，中国的律制便成为了双重化，五音便失掉了绝对的音值，而成为了相对的活动的声符。”① 现在看来，郭沫若先生的上述言说中，有一些观点，显然应该予以修正。中国早先的十二律是“六律、六吕”阴阳合一、“四宫”（徵、羽、宫、商）纪之以三而成的十二律吕平均律，与三分损益五度相生之十二律并无关系。

中国之五音，从一开始便是阶名。这一点，已经可由曾侯乙墓乐钟铭文得到确证。其最初，只有宫、角、羽三名，各代表夏埙的第一音、第二音、第四音，其中“羽音”一名，原为“上宫”，后为区别于宫，才名之为“羽”（见下图）。火烧沟出土之尚可测音的九枚陶埙中具有这种四声音例的有五枚，五枚调性各不相同。其宫、角、羽，并没有绝对的音值，而只有相对的音程关系。而在不同音列的夏埙中，则连相对的音程关系也不固定，仅表示夏埙音列的排列次序。《周礼·春官·大司乐》的三大祭乐文中

---

①郭沫若《历史人物》，新文艺出版社1953年版，第183至第184页。

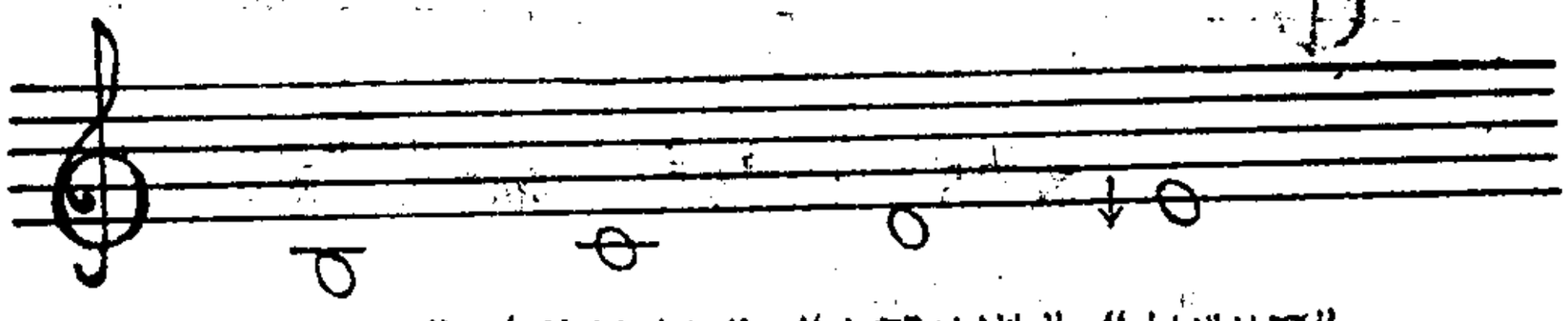
夏垲音列 ——



阶名：　宫(下宫)　角　　？　"羽"(上宫)
　　(第一音)　(第二音)　(徵)　(第四音)

之宫、角、徵、羽也是如此。《周礼·春官·大司乐》三大祭乐文所说的"天神"、"人鬼"、"地祇"之乐，其中所谓的宫、角、徵、羽，正是音列之第一音、第二音、第三音、第四音之义。一经明白了这一点，我们便可知道：《周礼·春官·大司乐》所说的"天神之乐"，正与古希腊人之"自然音列"（diatonique）相同。

"天神之乐"——"自然音列"

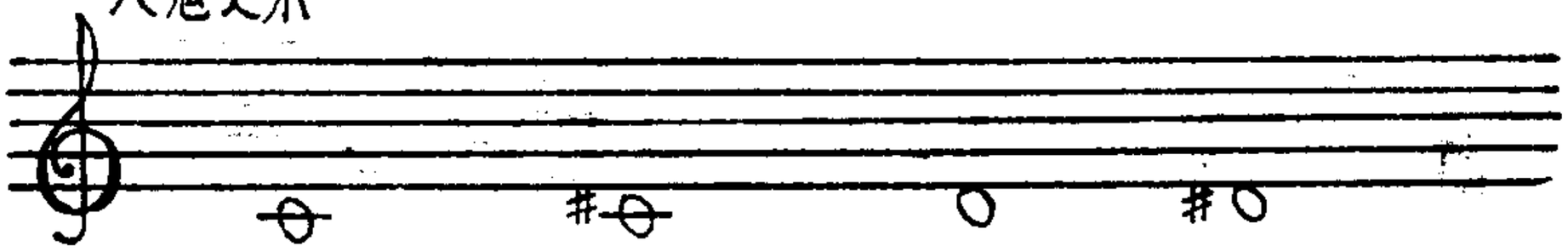


"圜钟为宫"　"黄钟为角"　"太簇为徵"　"姑洗为羽"

《周礼·春官·大司乐》所说的"人鬼之乐"，正与古希腊人所用的"半音音列"（chromatique）类似。两相比较，我国周代仍存之殷商淳古远乐的"人鬼之乐"才是名符其实的半音音列。（见下图）《周礼·春官·大司乐》所说的"地祇之乐"，则相当于古希腊人所用的"四分之一音音列"(enharmonique)。这里的"函钟"，郑康成释为"林钟"，此当有误。据古希腊"四分之一音音列"反求之，"函钟"似应释作"夹钟"。"函"与"夹"之意，正好相通。"函钟为宫，太簇为角"，似是"太

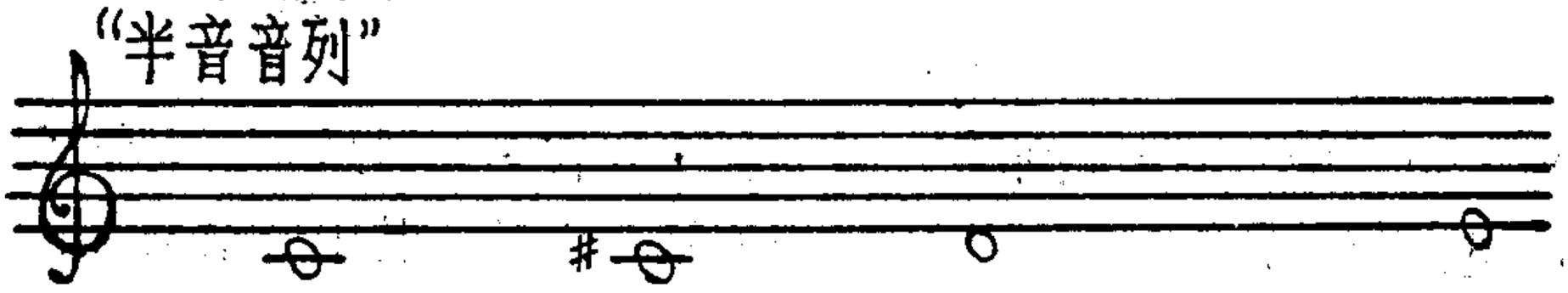
簇为宫，函钟为角”之误。此当由错简而生。

“人鬼之乐”

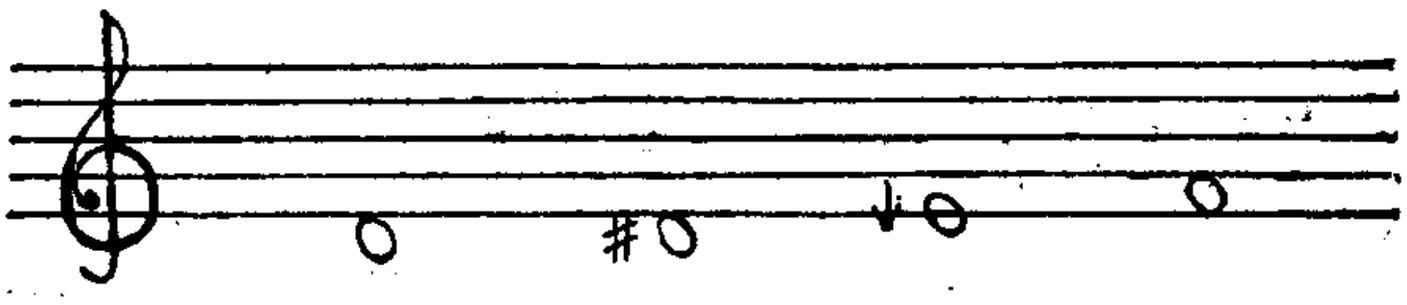


“黄钟为宫” “大吕为角” “太簇为徵” “应钟为羽”

“半音音列”

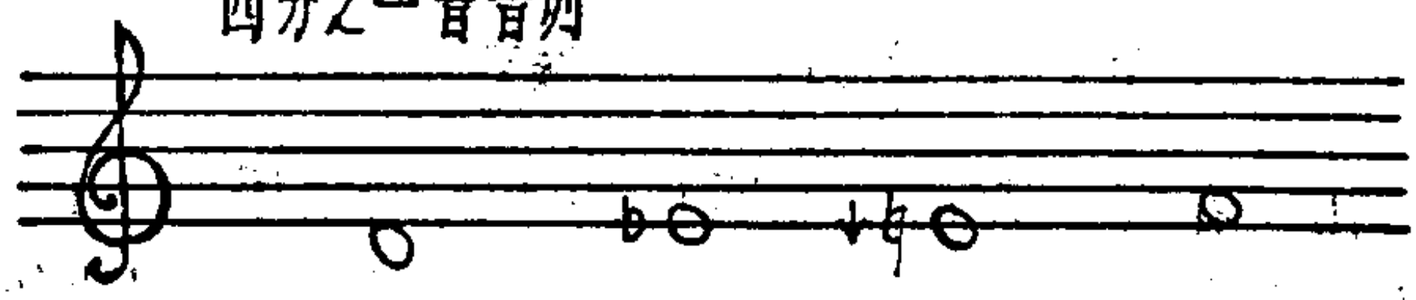


“地祇之乐”



“太簇为宫” “函钟为角” “姑洗为徵” “南吕为羽”

“四分之一音音列”



从以上的对比，我们可以看出，古希腊人所用的“自然音列”、“半音音列”、“四分之一音音列”，完全与中国殷商淳古远乐为同系。其“四分之一音音列”的↓e－音，与中国夏埙纯律大三度正同。

郭说：中国由三分损益法而产生的十二律，“其实是在战国末年由希腊传来，而稍稍汉化了的学理”，是根据《吕氏春秋》

以三分损益法推演出十二律，而又说十二律是伶伦自“大夏之西”得来而言，其前提并不能成立。关于这一点，上文已经说明，这里不再重复。但需说明一点：中国虽然早有甘肃玉门火烧沟那样的夏代陶埙之四声纯律音阶，又发展成为“六律”“六同”。但初之六律，是以陶埙为本，并无“管律”之说。中国自有“管律”，确实是与伶伦自“大夏之西”截竹为管的传说有关。

《吕氏春秋》载：“伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰谿之谷，以生空窍厚均者，断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫。吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律；其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫适合，黄钟之宫皆可以生之。”这段文字中，有四个莫名其妙的字“吹曰舍少”。后来的人们作了一番考证，说它是“吹曰：含少”，或者干脆把“吹”字去掉，改为：“曰：‘含少’”。这样改定之后，又如获至宝地发挥为，中国早在黄帝之时，就发现，第二音差——含少。我早先也相信了这种说法。其实这四个字原文是“吹口舍少”。四个字并不是错了两个，而只是错了一个：“口”字加了一笔，误写成了“曰”字。“吹曰舍少”，当是“吹口舍少”之误。古代同音字可以通假。所以抄书之时，以笔划较少之字代替笔划较多之字，是常有的事。所以“吹口舍少”即“吹口舍哨”之意。“吹口舍哨”者，是说将一种原本是吹口有簧哨装置的乐器之簧哨去掉，以改成为调律定音的律管。根据地望分析：这种乐器非龢篥而莫能属之。

龢篥，是一种类似“黄言”的具有复合簧（双簧）装置的乐器。中国上古之有簧吹管乐器——“黄言”，在中原荡然无存之后，却在所谓“四夷”的西部龟兹地区获得了长足的进步，发展成为龢篥这种对日后中国和整个世界都有深远影响的乐器。白居易《小童薛阳陶吹龢篥歌》写道：

剪削芦管插寒竹，

九孔漏声五音足。

……

碎丝细竹徒纷纷，

宫调一声雄出群。

众音靓缕不落道，

有如部伍随将军。

……

在自古音乐发达的龟兹，觱篥是乐队定音的标准，又是领奏旋律的首席乐器。后世中国乐人把觱篥称之为“头管”，正是因为这个原因。受其影响，中国战国乐人把这种乐器的簧哨取掉，（此所谓“吹口舍哨”）以之作为调律定音的律管，便是伶伦自“大夏之西”学得十二律的历史背景。

值得注意的是：觱篥是开管乐器。李颀《听安万善吹觱篥歌》写道：

南山截竹为觱篥，

此乐本自龟兹出。

“南山截竹”与《吕氏春秋》所谓“断两节间”相同，都是开管的意思。中国古代的管乐，诸如龢笙（排箫）竹篪之类，都是闭管乐器，“黄言”一类的开管乐器，在中原，很早就被淘汰殆尽。这不是偶然的现象，而是夏埙纯律在中国先秦占据统治地位的必然结果。曾侯乙墓之所以没有发现开管乐器，正说明，曾国其时之乐律体制，是建立在夏埙纯律基础上的十二律吕平均律。在这种律制体系之中，断然没有开管乐器的合法地位。《吕氏春秋》之所以把变龟兹觱篥而成之的开管律管作为调律之器，正说明了吕氏门人以三分损益法求出的十二律，是三分损益五度相生之十二不平均律。这种与中国古制截然不同的律制，当从西域传入，也可能是经龟兹中介而传入的希腊乐制。它与《管子·地员篇》所载

之“下徽”之法有本质的区别。

管子“下徽”之法，是在弦琴之上产生的，但只用于确定“四宫”——徽、羽、宫、商。“四宫”确定之后，便用夏埙纯律的审度关系，纪之以三以成十二。所以中国除多弦异音之瑟、箏和多弦同音而一弦多音之琴、筑外，最初的卧箜篌，阮咸都是四弦之制；所以中国之确定标准音的乐器，是埙、龠、篪一类闭管乐器。而吕氏“五度相生”之法，则是以开管为器的。《吕氏春秋》并无“黄钟小素之首”一类的文字。其书明言：“取竹……断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫。次制十二筒，……以别十二律，……以比黄钟之宫，适合，黄钟之宫，皆可以生之”。本来“三分损益法是一去不复返的，仲吕不能再生黄钟……管色上的音律是倍半不相生的”。① 然而在古已有之的“十二律吕平均律”传统的影响下，吕氏门人对三分损益管律做了必要的修正。沈知白先生说：“令人惊异者是《吕氏春秋·古乐篇》所说的‘断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫，吹曰舍少’，显然是指经校正的黄钟半律的长度。在战国末期，难道古人已经知道管的长度应该加以校正吗？”② 沈知白先生还说：“日本田边尚雄在其《东洋音乐史》中言京房发明‘竹声十三律’，一种‘管口校正’的方法。用这方法所求得的律很接近正确的音高。但田边尚雄的这种说法不知何所依据。”据此可知，沈知白先生也是把“吹曰舍少”当做“吹口舍少”看的。不过，沈先生所谓的“吹口舍少”，是管口做一点些微的修正，去掉（舍）一寸二分的意思。我之所以不据沈知白先生的解释而另立新说者，是因为：在古已有十二律吕平均律“旋宫转

---

①潘怀素《从古今字谱论龟兹音乐影响下的民族音乐》原载《考古学报》1958年，第三期。

②沈知白《中国音乐史·汉魏时代》，原载上海音乐学院院刊《音乐艺术》1980年，第一期。

调”传统的中国先秦，如果明言三分损益五度相生之十二律，倍半不能相应，需要加以修正的话，那无疑等于“自杀”，于《吕氏春秋》为之鼓吹的本义不合；王光祈说：“先有律管，后有律数”。① 黄钟九寸而半律黄钟为“三寸九分”，最初是乐工以耳齐声的结果，在三分损益五度相生律初行的先秦，未必切合“竹声十三律”之算法，所以管口是否作了校正，也无从比较。更何况《吕氏春秋》原文是“吹口舍少”，而不是“管口舍少”，当应做“吹口舍哨”讲。

我以为，《吕氏春秋》成书之时（公元前239年），在亚历山大于公元前334年东征一百年之后，要说居于秦地的乐人，不曾闻说已经东渐之于中亚之地的希腊毕达哥拉斯之三分损益五度相生之法，是完全讲不通的。同样，要说希腊毕达哥拉斯（公元前六世纪人）在周穆王西行（公元前九世纪前）之后，三百年之久尚未闻说殷商（公元前十一世纪前）时已由中国乐人发明的“清乐七声音阶”及瓠琴“下徵”之法，也是完全讲不通的。毕达哥拉斯之向下五度推算，以$\frac{3}{4}$审度的生律方法，及大调音阶，都与中国殷商古乐恰正相同。毕达哥拉斯只承认$\frac{1}{2}$（八度）、$\frac{1}{3}$（五度）、$\frac{1}{4}$（四度）分音为协和音的理论，也与中国只承认四宫的传统一致。即如毕达哥拉斯之一弦器（monochord），也与师延调律所抚的一弦琴不无关系。毕达哥拉斯的伟大贡献在于，他把老子“道生一，一生二，二生三，三生万物”的思辨哲学，进一步发展成为具有严密数理逻辑之“数是基本的本原”② 的数理哲学。老子“大音希声”之道，是要人与自然融合无间；毕达哥拉斯“把音乐的和谐归结为数学的关系”，③ 则给律学的研究奠定

①《中国音乐史》，音乐出版社1957年版，第9页。

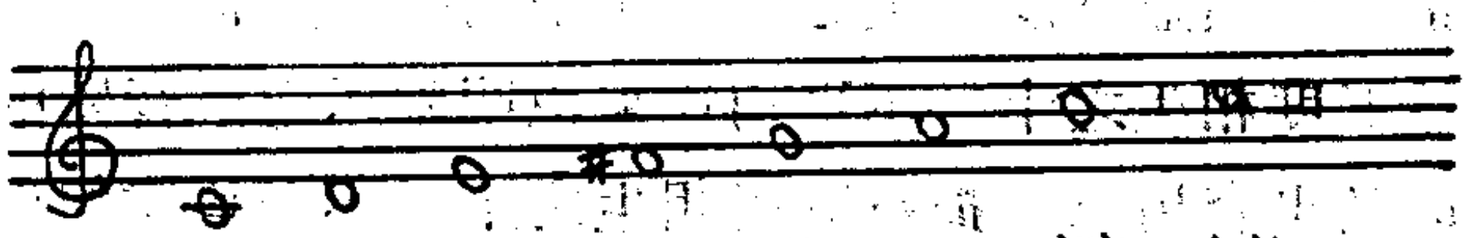
②恩格斯《自然辩证法》，人民出版社1962年版，第152页。

③同上。

了科学的基础。“桔生江南则为桔，桔逾淮北而为枳”。殷商音乐文化，在东方和西方结出了色味各异的艳花香果。在数学这个范围之内，（希腊）“注定了要强过古代一切民族”。①中国乐律理论的研究，自秦汉以后的发展深化，受益于希腊毕达哥拉斯氏之数理逻辑者甚多，这是无庸为之讳言的。朱谦之先生说：“中国文化在秦汉以后，虽受了希腊的影响，而在公元前中国文化即以乐律学为例，已可看出他实曾影响希腊，而奠定了今日西洋乐律学理论之初步基础。”②虽然本书立论与朱先生立论之基点不尽相同，然而就朱谦之先生先见之明的结论，和拓荒者所特创的历史功绩而言，我谨表钦佩叹服之敬意。

《吕氏春秋·季夏记》载：“黄钟生林钟；林钟生太簇；太簇生南吕；南吕生姑洗；姑洗生应钟；应钟生蕤宾；蕤宾生大吕；大吕生夷则；夷则生夹钟；夹钟生无射；无射生大吕。”这便开创了，或者说从某种意义恢复了“大不逾宫”③的惯例。这样相生之七音是为：

宫→徵→商→羽→角→变宫→变徵。把这七音，由低音到高音排列起来，便得出了一个雅乐七声音阶：



阶名：	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	小宫
律名：	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄钟

①郎格《唯物论史》，李石岑、郭大力译，上卷，第一章。

②朱谦之《中国古代乐律对于希腊的影响》，音乐出版社1957年 版，第47页。

③语出《国语·周语》。

这个雅乐七声音阶，并不是希腊音乐的正宗。它在欧洲被近代乐学家们称做“多利亚大调”原因是因为其六度升高，与多利亚调式（dorien，小调）之六度相仿。这种在欧洲并无独立地位而被称作“多利亚大调”的七声音阶，原产地不明。据《史记·刺客列传》所载，荆轲唱和所为的“变徵之声”——雅乐七声音阶，似乎是产生于中国北部中原地区。但是，荆轲所为的“变徵之声”是和三分损益五度相生之雅乐七声音阶完全不同的“雅乐七声音阶”。它的构成方法是以“黄钟小素之首”为宫取其阳六律六全音列的下方四音，然后继之以高八度的下徵林钟之上阴六吕六全音列的下方三音。此所谓“阳阴合一”。这个音阶，过去叫做“旧音阶”，实际上恰恰是晚于清乐音阶而生的新音阶。这个新的以变徵为其特异之处的雅乐七声音阶，因经龟兹东渐之毕达哥拉斯三分损益五度相生十二律理论的传播，不露形迹地由六律六间十二律吕平均律之雅乐七声音阶，变成为三分损益五度相生十二不平均律之雅乐七声音阶，便成为秦汉以来乐律学家心目中的正统。

邵雍说：“世人所见者，汉律历耳。”① 这里所谓的“汉律历”，是三分损益五度相生之十二不平均律。后世学者，不仅以三分损益五度相生之十二不平均律来说明雅乐七声音阶的“合法性”，而且也套用三分损益五度相生之十二不平均律的理论来说明清乐七声音阶的“不合法性”。在他们看来，如果把《管子·地员篇》之法继续推算到七音，便可以得到一个以下徵为宫的三分损益五度相生十二不平均律的七声音阶：下徵、羽、变宫、宫、商、角、变徵（宫、商、角、清角、徵、羽、变宫）这个音阶表面上似乎和原先六律、六吕阴阳合一以下徵为宫的清乐七声音阶并没有什么不同，但是，其音律体系完全不同。不仅如此，这样

①语见欧阳之秀《律通》，引自《宋史·律志》。

以三分损益法一气推出来的七音，根本没有了“四宫纪之以三”兼用五度和三度生律法的特点。隋代何妥、郑译“乐府黄钟以林钟为调首，失君臣之义”的非议，恰是由这种南辕北辙的推论而来。至今，包括我在内的许多人，仍走过、或继续走着这样的老路。这正如屈原《九歌·湘君》所说：

采薜荔兮水中，
搴芙蓉兮木末。

黄翔鹏先生说：“在七声音阶久已存在的东周，甚至是十二律的旋宫问题已在西周时代产生部分的实践以后，我们可以注意到《地员篇》的计算却只算到五音为止。这决不是按照相同的理论不能算出七音，或不能算出十二律的道理。根据侯马钟的启发，来继续进行《地员篇》的推算，却可以得出一个新音阶的结果。也就是说《吕氏春秋》的上五、下四从全弦起算的程序是与旧音阶相联系的计算方法；而《地员篇》的下四、上五从四分之三弦长起算的计算程序，并非偶然的颠倒，却符合于新音阶的要求而与前者有本质差别。音律理论的产生，本来就应该来源于对于音乐实践中起作用的音阶用音的计算，而不是脱离了音阶，事先从纯数理的关系上规划出音程概念的。准此，不同的音阶，产生不同的音律计算程序，应该是一个合理的推论。”①黄翔鹏先生的“推论”建立在“中国定律的方法，始终是用三分损益法”②的这样一种前提之上。这个“推论”是否“合理”，决定于这个前提是否成立。如果前提不成立，则整个推论就失掉了立足的基础。现在看来，这个推论是站不住脚的。《管子·地员篇》之所以仅仅推算到五音为止，有其深刻的乐律学之历史背景。以《管

①黄翔鹏《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》（下），原载《音乐论丛》第三辑，人民音乐出版社1980年版。

②语出潘怀素《从古今字谱论龟兹影响下的民族音乐》，文载《考古学报》1958年，第三期。

子·地员篇》所未行的方法，继续推算出七音以至十二律，便背离了管子之法的本义。如果以管子未行的方法，求得五音之后，继续以五度相生之法推算下去，其所得各调音阶之“角”“羽”“变宫”之声与“徵、羽、宫、商”四宫纪之以三得来的十二律吕各调音阶“角”“羽”“变宫”之声之间都有一定的微分音差。不仅如此，从荆轲于易水之上，初为“变徵之声”，复为“慷慨羽声”的情形分析，当时燕赵乐人已经使用了六律六吕阳阴合一的雅乐七声音阶，正因为其是十二律吕平均律的雅乐七声音阶，才能自如地转入慷慨羽声。如果《管子·地员篇》不顾这些而一味地以三分损益法推算出十二律，就势必一去不再复返，既无法保持六律六间之十二平均律旋宫转调的传统，也无法保持“四宫”“三才”相通的传统。

十、京房六十律

《左传·昭公元年》载：“先王之乐，所以节百事也，故有五节，迟速本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣。于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。物亦如之，至于烦，乃舍也已，无以生疾”。在“四宫”——“三才”相通的范围内，五声之变已不可胜听，所以管子以五声为止。“烦不舍，则生疾”。① 在三分损益五度相生之十二律的范围之内，除了黄钟之外，其余各律，都是由此而生，林钟、太簇、南吕，不再具有“四宫”的特殊地位。旋宫也随之由“四宫”（犹如四季）的范围，发展到了十二律（犹如十二月）的范围。因此原先

①语出《左传集解》。

已经不大单纯的乐律，变得更加繁密复杂。如果说，原来的先秦乐律，只是夏埙纯律和“四官”之五度循环的对立统一体的话，那末后起的秦汉乐律，则是在十二律吕的框架之中夏埙纯律（六律六吕）与五度相生之十二律的对立统一。在这个体制中，两种不同律制的矛盾深化了，但旋宫转调的范围反而更加扩大。于是，问题便尖锐地提到了历史日程之上。第一个意识到这个问题，并提出解决之方法的，是西汉伟大的乐律学家——京房。

《后汉书·律历志》载：“元帝时，郎中京房（按：据《汉书·卷七十五·京房传》，京房是初元四年即公元前四十五年以孝廉为郎的），房字君明，知五声之音，六律之数。上使太子太傅韦玄成宇少翁，谏议大夫章杂，试问房於乐府。房对，受学故小黄令焦延寿六十律相生之法。以上生下，皆二生三。以下生上，皆三生四。阳下生阴，阴上生阳。终于中吕，而十二律毕矣。中吕上生执始，执始下生去灭；上下相生，终于南事，六十律毕矣。”京房六十律，不仅仅是“利用极微音差求纯律的方法”。① 京房六十律，是对吕氏门人粗率之管律的扬弃；又是一个以十二律吕为框架，充满着更多的灵活性、变异性和多样性的包容了纯律与五度相生律两种生律法的乐律体系。此，正与中国古代之阴阳历相似。京房的历史功绩正在于：他决然地抛弃了吕氏门人粗率的管律，而代之以精确的弦律；他在夏埙纯律与五度相生律矛盾日益深化的汉世，提出了名为六十而实为五十三律的乐律体制，从而既保持了音调的纯正，又发展了旋宫的传统。

自龟兹东渐之希腊三分损益五度相生的十二不平均律，本是弦律。但初知此律的中原乐人所得，只是十二律管。所以，正如杨荫浏先生所说：“自秦代吕不韦（卒于公元前235年）的《吕氏春秋》起，在所有讨论乐律问题的文献中，几乎无不将三分损益

①曲澄《潘怀素乐律研究介绍》载《音乐论丛》。

法用于管律。《二十五史》中的《乐律志》是如此，汉以来的历代训诂家所作的注释是如此，历代讨论乐律的专著也是如此”。①中国古代的乐律，是在陶埙、排箫、竹篪一类闭管乐器上“以耳齐声”的结果。闭管乐器，以奇数次分音为生律之审度关系的标准。在初，只用大三度$\frac{5}{4}$以审度。后来，虽有了“下徵”之法，并发展成为《管子·地员篇》所载的下四、上五以生五音的五度相生法，然而也只求到五音，以定“四宫”之声。只是到了《吕氏春秋》成书之际，中国乐人才经龟兹乐人中介从希腊人那里学到了单以纯五度$\frac{2}{3}$及其转位纯四度$\frac{4}{3}$为审度关系的三分损益法。此法定律之器，龟兹人习以用管。此时十二律吕，在中原早已成型。于是吕氏门人便将此法漠然施于管上，以求十二律。他们使用的律管，是取竹截两节间吹之的开管。开管乐器“管内空气柱的定常振动，自必延长到口外。……并且吹口部分，因纵振动的激发而吹气，经过口唇，激动刀边形的吹口边，生有叶状的空气流，情形更其复杂。”②所以必须加以校正。行易而知难。这种情形，虽然从理论上得到说明，已是近世的事情。但在具有“正六律、和五声、杂八音”之“养耳之道”的吕氏门人，却并不是什么难事。朱载堉《律吕精义内篇》曾说：“以竹或笔管，制黄钟之律，一样二枚。截其一枚，分作两段。全律半律，各令一人吹之，声必不相和矣。”若依黄钟九寸之说，那末半律黄钟四寸五分便需要作管口校正的工作。这个管口校正工作，吕氏门人基于“以耳齐声”的实践经验，已经做到了。他们所取的半律黄钟，已经不再是四寸五分，而是三寸九分。

值得注意的是：《吕氏春秋》在求得仲吕之后，没有再往下推衍。这说明，要么吕氏门人尚未想到此点；要么他们虽然已经知道了仲吕不能再生黄钟，但并未深求。吴南薰先生说：“按

①杨荫浏《管律辨讹》，载《文艺研究》1979年，第四期。

②吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第9页。

《吕氏春秋》，既未载明律数，又未记出长度，好象只注意于十二律的相对音高。”① 看来，对于以耳齐声的吕氏门人而言，只要以九寸黄钟之管，及三寸九分半律黄钟之管立定一均，而又以十二律分布于此一均之中即可。其中精密的数理计算，他们并不是很感兴趣的。由《吕氏春秋》尚未顾及仲吕是否能够再生黄钟的问题，以及《管子·地员篇》仅仅推算到五音的事实分析，先秦的“旋宫”（即转调），起初必是《九辩》、《九歌》、“人鬼九变之乐”一类的“无调性音乐”，到了春秋，才将其纳入“四宫”的调性逻辑体系之中；直至战国末期，仍未有超出“四宫”范围的十二律旋相为宫的实践。此非不愿，实属不能。不但三分损益之十二律不能首尾相应（仲吕不能再生黄钟，十二个五度不等于七个八度）；而且夏堉纯律的三个大三度也不等于一个八度，由此而生的十二律吕，也不是精确的十二平均律。《礼记·礼运》“五声六律十二管旋相为宫”的说法，完全是汉儒对于先秦“帝辨同宫之序”、六律六同“文之以五声”的神化。历史的真实是如吴南薰先生所说：“认定注重正律之古人，已经间用黄变与林变，就明说黄钟变律，可以再生他律，多种音的制定尤其要使黄钟还原，必须用弦的，据我所知，当以京房（公元前77—37年，字君明）为第一人。②”

中国古代，律历一道。这个传统，在京房其时，又有发展。京房其师，是梁人焦延寿。据《汉书》注：“其说：长于灾变，分六十卦，更值日用事，以风雨寒温为候，各有占验，房用之尤精。”京房祖承师说，才破天荒地把先秦四时更替的“旋宫”之乐，发展成为以律主月的旋宫之乐。这不是雅乐的“恢复”，恰是楚汉新乐的发展。破除汉儒伪造的神话，所显露出来的便是这样一条清晰的进化脉络。

---

①吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第71页。

②同上，第117页。

史书明载以月为乐的，是《后汉书》刘昭《补志第八·祭祀志》。《补志》载："（东汉章帝元和二年——公元85年）为灵舍十二门，作诗，各以其月，祀之凑（奏）之。"这种以月旋宫的方法，直到南北朝时，仍未完全摆脱"四宫"的影响。《隋书·乐志》载："（梁武帝）立为四器，名之为'通'。……每通皆施三弦。一曰'玄英通'：应钟弦、黄钟弦、大吕弦。二曰'青阳通'：太簇弦、夹钟弦、姑洗弦。三曰'朱明通'：中吕弦、蕤宾弦、林钟弦。四曰'白藏通'：夷则弦、南吕弦、无射弦。因以通声，转推月气，悉无差违，而还相得中。"可见，以律主月之旋宫转调，确是在汉世才逐渐得以实现的。这种主月旋宫的思想，随着楚汉文化的西传，达于西域之地。今之《十二木卡姆》便有可能是受此影响的产物。日本1965年版《音乐辞典》说："（木卡姆——复数macgamat）也同印度的拉格一样，把天体中的十二个星座配上相应的时间，属于各星座的木卡姆按规定的时间进行演奏。""木卡姆"（macgamat）是晚至公元九世纪才产生的。其产生受到公元前后楚汉文化的影响，并非没有可能。

京房为要实现"以律主月的旋宫之乐"，则必须解决汉世三分损益十二律仲吕不能还生黄钟，首尾不能相应的问题。为此，他必须将管子："黄钟小素之首"，——以律管确定标准基音，以弦琴为调律之器的科学实验推向前进。《后汉书·律历志》载："（京房说）'竹声不可以定调，故作准以定数。'准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节。……截管为律，吹以考声，列以物气，道之本也。术家以其声微而体难知，其分数不明，故作准以代之。准之声，明畅易达，分寸又粗，然弦之缓急清浊，非管无以正之，均其中弦，令与黄钟相得，案画以求诸

律，则无不如数而应者矣。”① 京房为了实现“以律主月的旋宫之乐”，决然地抛弃了只能“以耳齐声”加以补充校正，而无法进行精密计算的管律，而代之以“明畅易达、分寸又粗”的弦准。京房已经懂得了上古乐人“截管为律”的本意不过是“以笛有一定之声”② 的道理。京房正是在“弦之缓急清浊，非管无以正之”的认识指导下，仅仅把律管做为定音的标准，以求中弦与黄钟相得，但并不用其为调律之器，这是他的高明之处。京房继承和发展了先秦筝、瑟一类乐器“品声按柱”，“移柱应律”的技术，把它运用于十三弦准的中弦之下，这样，便使得先秦击筑一类一弦多音乐器的实践经验，升华成为“有画分寸、以为六十律清浊之节”的数理逻辑。京房之所以要把三分损益之十二律推衍至六十律，既是为了以极微音差校正仲吕所再生黄钟之误差，又是为了以极微音差校正三分损益之诸律以趋近于纪之以三的夏埙纯律，同时，也为发见现今之以十三徽标记的古琴纯律打下了一定的基础。这些点，过去许多学者都已分别论及，但把其综合为一个有机的系统者，却向未曾见。须知，正如《后汉书》明言，京房是“知五声之音、六律之数”的通达之士。京房之六十律，是通用于六律六吕的夏埙纯律生律法、四宫纪之以三的十二律吕生律法、三分损益之十二律的调性逻辑之动态平衡的乐律系统。此所谓“五声六律十二管旋相为宫”。京房律数取为“六十”（实际上是五十三律），是与巴比仑人的“六十进位制”用意相仿的。“六十”是一个可以被律吕之数——十二以及二、三、四、五、六、十、十五、二十、三十等数整除的约数最多而又最小的一个数（最小公倍数）。这样“六十律”就可以包含不同律制的生律法而互相换算。然而就其“六十律清浊之节”而言，显然没

①《魏书·乐志》所载：陈仲儒十三弦准“移柱上下”之中弦“下依数尽出六十律清浊之节”的方法，即以此为本。

②《晋书·律历志》。

有包括古琴纯律中$\frac{1}{8}$或$\frac{7}{8}$的泛音节点。这两个节点的确立是南朝宋元嘉中（公元438年左右）钱乐之把京房六十律推衍之三百六十律之后才始完成的①。中国古琴纯律的确立当在其时。

固然，无论是京房的六十律，还是钱乐之的三百六十律，都没有太大的实用价值。但正是京房的六十律，以及他企图实现“以律主月的旋宫之乐”这个思想，成为中国“乐律发展之发动机”。② 自京房之后，直到隋唐，旋宫之法的研究一时成为众所目瞩的课题，然而却未有和创立一种包容各种乐制的乐律体系的实验相脱离而能独立者。这是这一乐律时期与古与今都有所不同的显著特色。

京房六十律的缺陷确如吴南薰先生所说：“如果利用弦可细分，以弦定律，那末，求至第十二次时，必认再生黄钟为另一律；反复以求，至少可得五十个以上的多种音，甚至越来越多，永无止境。”③ 这一点，早经王夫之指出。他说：“九九之数，尽于八十一，过此则目不能察，手不能循，耳不能审，心不能知，虚立至密至颐之差等，亦将焉用之也？蔡氏黄钟之数，十七万七千一百四十七……夫谁能用之哉？……夫两间之声，而欲极甚至颐之变，则抑岂但十七万七千一百四十七而已乎。……是知天下之声，无涯无算，以十七万七千一百四十七该之，谓之至密，而固不能尽其万一，则其为法也，抑隘甚矣。”④

①360正可被8整除得45。

②语出吴南薰先生《律学会通》，科学出版社1964年版，第522页。

③吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第97页。

④王夫之《读通鉴论》。

十一、隋唐燕乐调

三分损益之十二律在中国，直至隋唐之世，仍未成为独占中国乐坛的乐制。这方面的明证，便是隋唐燕乐调的存在。三分损益律在中国被应用之始，对它的研究就受到了创立一种兼容并包多种生律法之律制这样一种指导思想的制约。之所以如此，其根本原因在于中国乐人早就使用了“四宫纪之以三的十二律吕”。这种乐律在中国，历史悠久，传统尤深，任何一种新兴的乐律，都不能漠视它的存在。所谓“隋唐燕乐调”，正是“四宫纪之以三之十二律吕”的乐制在魏晋隋唐时期的进一步发展。

历史上对于隋唐燕乐调所作之研究，唯有吴南薰先生，已经接触到了问题的实质。吴南薰先生在其《律学会通》一书中说：“燕乐二十八调，又是雅乐八十四调的一部，其内含纯律，不问自明；近代学者，概说其本于龟兹，怕是偏为简律所拘。”①吴先生的先见，我是深表赞同的。我以为吴南薰先生所说的“纯律”当即兼用五度和三度生律法的“四宫纪之以三”的中国式纯律——十二律吕。

隋唐燕乐调之“四声二十八调”，历来不被视作传统乐调。早在宋时，蔡元定便说：“二十八调，本万宝常所谓非治世之音。俗又于七角调各加一声，流荡忘反，而祖调亦不复存矣。”②蔡元定心目中的“祖调”，不过是三分损益之十二律吕。其实，真正的“祖调”，并不是三分损益之十二律，而恰恰是“四宫纪之以三之十二律吕”。

①科学出版社1964年版，第7页。

②出《宋史·乐志》。

对于隋唐燕乐调的研究，1980年关也维先生发表了《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》① 一文，继吴南薰先生之后，对这个问题提出了不同的意见，并进行了较为深入的探索。这样，就打破了在这个问题上长时间未能进一步进行探索的沉闷空气。虽然其立论基点，并不比吴南薰先生在《律学会通》一书中所持的论点高明，然而其敢于对权威的著作提出不同意见的勇气，是令人钦佩而为之击案叫好的。关也维先生说："过去许多中外学者，每当论及龟兹音乐中的苏祇婆调式音阶理论时，或谓其源自印度，或谓其出自波斯、阿拉伯。如法国的伯希和（P·Pelliot）、勒维（S·levi），枯朗（M·Courant）以及日本的高楠顺次朗，林谦三等人，即以南部普都可台州库几米亚马来(purdukkottai kodimiyamalai）地方发现的《七调碑》为据，错误地论断苏祇婆调式音阶的七声不仅限于音名，连调的性质，调的高度，都是来自印度。② 实际上，《七调碑》中所记与苏祇婆调式音阶的七声，并非一致。日本的林谦三先生虽然同意上列理论，但不得不承认苏祇婆的七声中角、变徵、变宫三声。为碑文所无。③ 此外，苏祇婆调式音阶理论有五旦之说。而碑文所记仅涉乎三均。④ 再从时间上看，苏祇婆在公元568年来中原地区，郑译从其学习龟兹琵琶，而得知五旦、七声之奥妙。但《隋书》音乐志又记载，苏祇婆'父在西域，称为知音，代相传习'。说明这种苏祇婆调式音阶理论，至少在父辈之时已经形成并用于实践，时间不晚于五世纪末或六世纪初。而《七调碑》则被认为是七世纪时的文物⑤，相差在一个世纪以上。"⑥关也

①见《音乐研究》1980年，第一期。

②③④原注：引自林谦三著《隋唐燕乐调研究》（郭沫若）。

⑤注：A·Christensen，《Lempire des Sassanides》P.104.

⑥关也维《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》，载《音乐研究》1980年，第一期。

维先生的文章力排众说，不愧是有见识的言论。但可惜的是，关文并未言及龟兹乐律是如何发生的。而若要真正研讨某一特殊的对象，则必须从发生、沿革、比较三个方面予以深究。从发生学的角度追朔其源，从历史学的角度跟踪其变，并运用比较的方法，看其与同类或不同类事物的异同之点，才能在几个不同平面的相交之处，得到对于研究对象之特殊本质的真正把握。对于龟兹乐律的研究，也应遵循这个方法。

我以为，龟兹的五旦之说，与《管子·地员篇》之五声恰相一致。又就嘉峪关魏晋墓之龟兹长颈琵琶仍存秦汉子三弦之制的形象资料而言，龟兹的五旦之说，当起于晋南北朝之世。出现在敦煌251窟北魏壁画中的五弦龟兹长颈琵琶，正是这一推测的物证。这个时候，中国乐人早知五声之说。只是因为姑洗一律，不合黄钟宫角之纯律大三度，才未有五弦之琵琶发生。但在此时，早已有弹奏散音的以五声定弦之多弦异音乐器如箏、瑟、及五弦、七弦琴（并非五音六律十三徽之“七弦琴”）的乐器发生，以及四弦卧箜篌、阮咸等乐器发生。在汉嫁宗女于乌孙之后，汉卧箜篌早已传入西域。《汉书·西域传》载：

> 宣帝时（按：公元前73年至公元前49年），长罗侯常惠使乌孙还，便宜发诸国兵，合五万人攻龟兹，责以前杀校尉赖丹。龟兹王谢曰：“乃我先王时为贵人姑翼所误，我无罪”。执姑翼诣惠，惠斩之。时乌孙公主遣女来京师学鼓琴，汉遣侍郎乐奉送主女，未还。会女过龟兹，龟兹王留不遣，复使使报公主，主许之。后公主上书，愿令女比宗室入朝，而龟兹王绛宾亦爱其夫人，上书言得尚汉外孙为昆弟，愿与公主女俱入朝。元康元年（按：公元前65年），遂来朝贺。王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主，赐以车骑骑鼓，歌吹数十人。绮绣杂缯琦珍凡数千万。留且一年，厚赠送之。

后数来朝贺，乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫，出入传呼，鞮钟鼓，如汉家仪。外国胡人皆曰："驴非驴，马非马，若龟兹王，所谓嬴也。"绛宾死，其子丞德自谓汉外孙，成、哀帝时往来尤数，汉迁之亦甚密。

这是公元前一世纪中原汉族与西域龟兹兄弟民族友好往来的一段佳话，其中所谓的"琴"，即司马相如《凡将篇》中的"坎侯"。《凡将篇》中提到的"钟、磬、竽、笙、筑、坎侯"，都是中国固有的乐器。这些乐器随着汉朝政治影响的扩大，而渐播布于东亚、中亚、西亚以及更远的地方。

常任侠先生说："（北齐、隋时）《龟兹乐》与汉族的高度文化相结合，产生了新的面貌。从曲名的《七夕相逢》、《藏钩》、《投壶》、《玉女行觞》等等看起来，它已非复来自西域的旧观了。"① 其实，早在汉代，龟兹音乐已经受到了楚汉音乐文化的影响。正是在汉族高度音乐文化的影响之下，龟兹音乐渐渐发达起来。以至于后来去西土求经的唐玄奘说："（龟兹）管弦伎乐，特善诸国。"② 但究其原始，仍是楚汉音乐文化的遗风。正因为如此，在"礼崩乐坏"的魏晋之际，龟兹与凉州一样，都是楚汉音乐文化的保留之地。"土龟兹"，"齐朝龟兹"可以并入西凉乐的根本原因，就在于此。吕光从龟兹得来的"土龟兹"，与凉州所传汉魏旧乐互相融合，便成为"齐朝龟兹"。这种龟兹乐，实际上是楚汉音乐的遗声，因之号为"秦汉伎"。北魏时传入中原，"遂谓之《国伎》"。③ 这便是史书所谓的"洛阳旧乐"。与此相反，"西国龟兹"则被称作"胡部新声""胡音龟兹"。④

---

①常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社1981年版，第155至第156页。

②出《大唐西域记》

③《隋书·音乐志》。

④见《新唐书·礼乐志》。

龟兹的五旦七调之说，完全是楚汉四宫纪之以三的统系。这一点，在史籍中有明确无误的记载，惜向未被人理解。《隋书·音乐志》载：

开皇二年（公元582年）齐黄门侍郎颜之推上言："礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请凭梁国旧事，考寻古曲。"高祖不从，曰："梁乐亡国之音，奈何使我用耶？"是时习用周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国沛公郑译奏上，请更修正。于是太常卿牛弘，国子祭酒辛彦之，国子博士何妥等议正义。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定。高祖大怒曰："我受天命七年，乐府犹歌前代功德耶？"命治书侍御史李谔引弘等下，将罪之。谔奏："武王克殷，至周公相成王，始制礼乐，斯事体大，不可速成。"高祖意稍解，又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译曰：考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名，七声之内三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答曰："父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。"以其七调勘校七声，冥若合符。一曰"娑陀力"、华言平声，即宫声也。二曰"鸡识"，华言长声，即南吕声也。三曰"沙识"，华言质直声，即角声也。四曰"沙侯加滥"，华言应声，即变徵声也。五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。六曰"般瞻"，华言五声，即羽声也。七曰"俟利篷"，华言斛牛声，即变宫声也。译因习弹之，始立七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声以应黄钟、太蔟、林钟、南吕、姑洗五均。已外七律更无调声。译遂因其所捻琵

琶，弦柱相饮为均，推演其均更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调。十二律合八十四调。旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃用姑洗为角。故林钟一宫七声，声声并庆。其〔它〕十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。又以编悬有八，因作八音之乐，七音之外更立一声谓之“应声”。译因作书二十余篇以明其指。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。

上引这段文字，确如郭沫若先生所说：“在当时的音乐史上是极重要的文字，就是在中国整个的音乐史上也是极重要的文字。”①但是，迄今为止，并没有真正读懂它的人。过去许多学者，都把它当成了西域音乐东渐的记录，从不曾有人指出，这不过是早先西渐之中原华夏音乐的回授。对这一点，现说明如下：

1.苏祇婆之作为龟兹乐人在西域“代相传习”的“五旦”之说，乃是楚汉“四宫”之说的统系。所谓“旦者则谓均也。其声以应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。已外七调更无调声”，正是管子以五度相生之法确定五声以立四宫之法，其法与《文选·思玄赋》注：“圣人往承天助，以立五均。均者，亦律调五声之均也”（出《乐汁图徵》）所述之法正同。如上文已说，在四宫纪之以三的十二律吕中，唯此五声，是所谓“正声”，其余皆是由四宫纪之以三而来，所以“已外七律更无调声”。龟兹乐人之所以把“姑洗”称作“般瞻”——“五声”，正是因为此一律是五音之末，五旦之终。此姑洗一律，是黄钟之角，亦即林钟之羽，故为“羽声”。由此，以及“鸡识”——南吕为商可见：

---

①郭沫若《隋代大音乐家万宝常》见《历史人物》，新文艺出版社1953年版第186页。

龟兹五旦原先也是以林钟为调首，以黄钟为标准音——鲜。所以，龟兹五旦虽以“五旦”为名，实则不过四宫。龟兹五旦，初为“四宫”——“三才”的统系，后来则退化为两均相通的乐制。这一点林谦三先生早已指出。林谦三先生说：“检点《骠传》所载的两头笛之律时，所与律有林钟均之七声，但黄钟均则缺黄钟，故不完备。而且又别有于两均为无用的夷则律，《骠传》所云之黄钟林钟两均，与所与律无关，……反与所与律的太簇林钟二均相通。……尽管天地南北的两相悬隔，骠国的两头笛与龟兹系的觱篥这两种乐器之律制竟全相契合，真使千载之下的我们不能不生出惊异。”① 现在看来，骠国两头笛与龟兹觱篥之乐律，都是中国四宫纪之以三的统系。中国四宫，汉世通为三才。这三才之法，播于南亚、中亚，便由以黄钟为鲜，林钟、太簇，南吕三均相通的律制，退化为以黄钟为鲜、林钟、太簇两均相通的律制。中国中原之“三才”，实是四宫；骠国、龟兹之“三才”，不过二均；此所谓“学艺未到家，名同实不同”。这两均相通的龟兹律制，到了后来，更退化为仅用一均的律制。但正如宇宙中一切进化都与退化相联系，一切退化都与进化相联系的总规律一样，龟兹五旦的退化，是与龟兹七调的进化相联系的。

2.苏祇婆在五旦之上所立的七调，实即“清商三调”之发展。“宫声”之称作“婆陀力”——“平声”，正与清商三调之宫调称作“平调”相同。在清商乐中，四宫之上原已有“平调”——宫调“清调”——商调、“瑟调”——角调、“楚调”和“侧调”——不同调式色彩的徵调之五种调式。此外，已如上文所说：“清调”以燕乐七声音阶论，是所谓“商调”，而以清乐七声音阶论，则是“羽调”；所谓“瑟调”的“角调”，实际上不过是以黄钟为宫的“应调”。苏祇婆所谓的“沙侯加滥”，正是清商乐之“瑟

①林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955年重印本第87页，第90页。

调”——以黄钟为宫的“应调”。而“侯利鑵”则是以林钟为宫之“应调”；它与“沙侯加滥”不同的一点是，由于调性位置的不同，这个“应调”，是雅乐七声音阶，而不是“清乐七声音阶”。

中国先秦四宫纪之以三的十二律吕所注重的是旋宫。调式的转换，除了平调、清调、瑟调，以及楚调和侧调这样同是徵调而调式色彩有所变化的例子外，一般地暂时受到了压抑。当时除了清乐、燕乐、雅乐几种音阶和五声音阶的运用之外，从远古传存下来的许多音阶调式，都不大受到宫廷乐律学家之辈的重视。中原先秦之四宫纪之以三的十二律吕传入龟兹以后，所起的一个重大变化，便是，五旦退化为一均，而转调（调式的转换）却达于七调。关也维同志说：“维吾尔民间调式音阶，皆以D为调首，是在不同调性上建立的角、商、宫、羽、徵五种调式音阶。”① 这是在一均之中，运用“促柱”方法，变化特性的音级，使楚调向侧调、伤音向花音转换之方法的发展。今之同名大小调，正与之类同。龟兹本是拥有与中原地区不同色彩之多种调式的能歌善舞民族。琴曲《胡笳》、乐用角调，正与龟兹觱篥之管体中声相同。在龟兹地区，移宫犯调由旦作二调，向旦作五调，旦作七调的发展进化，原是可以想见的事情。若论时间的先后，印度的七调之法，也当是学自龟兹。林谦三先生说：“中国古来的乐调似乎是以宫调为本意。宫调者以七声之宫为调首者也。六朝以来由胡乐之传入，知道了有别种的调。不知何时，宫声以外者也可以为调首的思想便生长了出来。”② 这个看法，是由于不知道在中国上古也有多种调式，而各种调式的调首都称之为“宫”而言。但其下列言说却应加以承认：“龟兹乐调给予中国音乐的影响是有种种的，但其中当以使中国传统的调的观念之

①关也维《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》，载《音乐研究》1980年第一期。

②林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955年重印本，第120页。

变更为最。”① 今之“调式”的观念，当自此时而起。这种初称为“调”的观念与古已有之的“宫”为调首的观念相结合，便产生了“宫调”的新观念。中国古代所谓“诸宫调”、“九宫调”之“宫调”，都内含“调式音列”与“调高位置”的两层含义。它既说明调式的性质，又确指着调首的位置。由四宫泆四时，到十二律各主一月，再到八十四调旋转相交，中国之旋宫转调的理论直至晋隋才始完备。这其中自有龟兹乐人不可磨灭的历史贡献记录于史册。

3.苏祇婆所用之音阶，正是“四宫纪之以三的”纯律七声音阶。这种纯律七声音阶与三分损益十二律之七声音阶相比，其角、羽、变宫三声都低一古代音差。潘怀素先生在其《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》一文② 中说：“郑译听了苏祇婆琵琶调之后，觉得七声之内，有三声是不相应的。那末，到底哪三声乖应？……原来就是角声和Ri，羽声和Pa，变宫声和Dha不相应。……这三对乖应之音的差异是多少呢？

$$羽：\mathrm{Pa}=\frac{27}{16}\times\frac{3}{5}=\frac{81}{80}$$

$$角：\mathrm{Ri}=\frac{81}{64}\times\frac{4}{5}=\frac{81}{80}$$

$$变宫：\mathrm{Dha}=\frac{243}{128}\times\frac{8}{15}=\frac{81}{80}$$

这个$\frac{81}{80}$之数，叫做古代音差，那末，〈Ⅰ〉式（按：指三分损益之清乐七声音阶）的羽、角、变宫三声是比〈Ⅱ〉式（按：指苏祇婆琵琶调与印度的 Madhyaua grāmā）的 Pa、Ri、Dha 三声高了一个音差”。其实，郑译最初提出“七声之内，三声乖应”并不是在听了苏祇婆琵琶的调声之后，而是“考寻乐府钟石律吕”，检查古传清乐的结果。这说明，纯律七声音阶，是中国

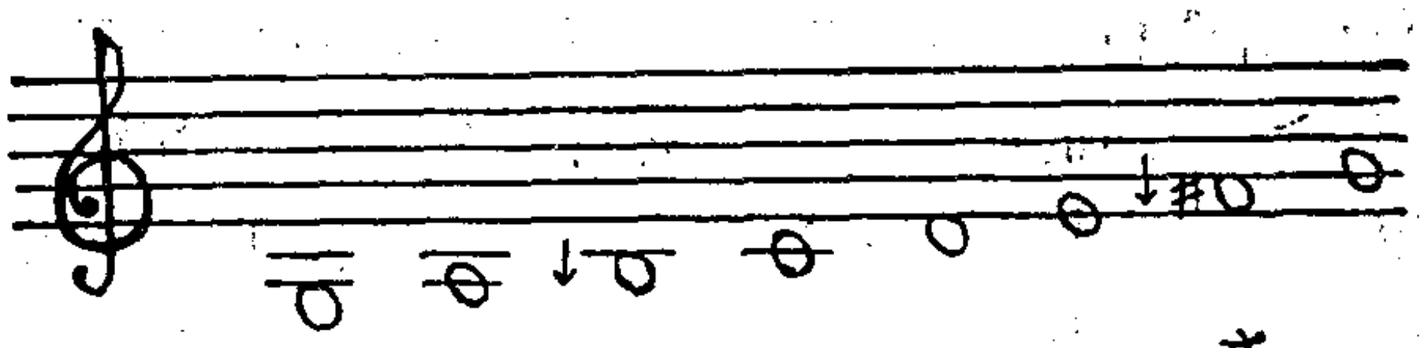
①林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955年重印本，第120页。

②原载《考古学报》1958年，第三期。

固有的东西。由于郑译只懂得所谓“雅律”——“三分损益之十二律”，所以觉得古传清乐纯律与三分损益之十二律相比有“三声乖应”。在中国先秦古律下徵一均中角(徵角)、羽（宫角）、变宫（商角），正是比三分损益十二律之角、羽、变宫低一古代音差之音，苏祇婆琵琶调与它完全一致。

这种“清风时发，出五音声，微妙宫商，自然相和”①“纯律七声音阶”，在汉世“四宫纪之以三”的统系中旋宫，需作微分音的调整，才能保持音调的纯正。但在南亚及西亚，这种繁烦的调整均被抛弃，而有所谓“七平均律”的产生。郑译说苏祇婆所奏：“一均之中间有七声”，正是龟兹乐调使用七平均律之明证。此所谓“间”，正与六律六间之“间”意同，作“均分”“间插”讲。今之觱篥（管子）、唢呐第二孔之↓7，第六孔之↑4二音，以及近世中国琵琶第七品之↑4、第十一品之↓7二音，都是这种七平均律的遗风。本来在七平均律中，姑洗、南吕、应钟以及林钟均之变宫——蕤宾，都是中立的音级。但在三分损益律日益成为正统之乐律的历史进程中，南吕、姑洗二音，逐渐稳定了自己五度相生之“正音”的地位，而不再是纪之以三的中立音级。但应钟与蕤宾二律却始终是所谓的“变音”。其音固守纪之以三的古制，在今日的乐家听来，便成了所谓的“三度间音”，其实它们正是古代“徵角”、“商角”之纯律大三度。此，正如下谱所示(见下图)。这，正是中国直到近代仍为民间所用之勾孔笛上使用的七平均律中的↓7、↑4二音。郑译拿这种“七平均律”与古乐府的纯律七声相比（“以其七调勘校七声”），便觉得有所合而有所不合，是谓之“冥若合符”。龟兹之七平均律与泰国、柬埔寨之七平均律“全相契合”，充分证明了其原始母

①语出《无量寿经》。



阶名：	徵	羽	徵角	宫	商	角	商角	徵
律名：	林钟	南吕	应钟	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟

胎，正在此种文化分布圈之中心——中国中原。

4.宋·陈旸《乐书》所说“鬻篥十字谱”①之“一”、“工”、“凡”三声，正是四宫纪之以三的纯律七声音阶之“角”、“羽”、“变宫”三声。也正是郑译拿他心目中的三分损益之十二律与太常乐钟及龟兹苏祇婆乐调对照之后，发现有所乖戾的三声。与这三声对应，在譜乐半字谱中，有高一——下一、高工——下工、高凡——下凡的三对谱字。后人皆把高一释作应钟，下一释作无射；高工释作姑洗，下一释作夹钟；高凡释作蕤宾，下凡释作仲吕。我以为，这三对谱字，原先正是古之“四宫纪之以三的十二律吕”旋宫转调时，需进行微调之应钟、姑洗、蕤宾之三律微调升降之特称。下一是为林钟之角，高一是为五度相生之应钟；下工是为黄钟之角，高工是为五度相生之姑洗；下凡是为太簇之角，高凡是为五度相生之蕤宾。同理，下四是为仲吕之角，高四是为五度相生之南吕。与此同样，下五是为仲吕之角，高五是为五度相生之南吕，紧五则是为南吕升高一律而来的无射，总之，譜乐半字谱完全是“四宫纪之以三”的统系。这一点，与前人诸说全然不同。但我确信我之新说更近于历史事实。

①合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五。

5.郑译所谓包含“应声”的八音之乐，原是中国“四宫”——“三才”相通的必然产物。林谦三先生说“由苏祇婆原调之研究所得到的副产物是‘勾’字应声说。《隋书·音乐志》云：‘（郑译）又以编县有八，因作八音之乐，七音之外，更立一声，谓之应声。’这种意义的‘应声’，是为前后典籍所不见。在宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之外再加一声，决不是单应八音之名而取的名目，假使我的推想是不错时，郑译是把印度乐调所用的a（antara）与ka（kakali）那样的两声，从苏祇婆学习来应用了的。”又说“利用应声时，五度（七律）的转调便可以办到，也可以把当于八声（七声加上应声）的八律通于二均。把应声当成变徵看时，则徵当于宫。这样便可通于二均。例如黄钟林钟之七声。这二均之关系，在唐贞元中骠国所贡献的两头笛以及日本所传的九孔觱篥之律制上可以见到，在胡乐中并不稀罕，认为郑译是由苏祇婆学来，要算是稳当的见解。”① 林谦三先生对于应声作用的分析是不错的，但其认为“应声”之法是“由苏祇婆学来”的见解，却并不“稳当”。因为《隋书·音乐志》明言：“又以编悬有八，因作八音之乐，七音之外更立一声谓之‘应声’”。这就充分说明，“编悬有八”，是郑译之前早已有之的古制。郑译不过是受了苏祇婆回授之“五旦”之说的启发，才认识到了其中的奥妙而已。

林谦三先生所谓的“应声”，不过是由十二律吕中“应钟”一名转化而来。“应声”之语词意义，不过是“应钟”之语词意义的扩大而已。所谓“应声”，即新调的“应钟”——变宫之声。

“应声”之应用，在中国古籍中，早有记载，惜向未被人发

---

①林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年版，1955年重印本，第55页至第56页。

明之。司马相如《长门赋》写道：

援雅琴以变调兮，
奏愁思之不可长；
案流徵以却转兮，
声窈妙而复扬。

《赋》中明言："流徵"是"却转"、"变调"的必要条件。用流徵作为应声转入"羽引"之后，乐声复扬而更加"窈妙"，这正是今日转调的效果。此"流徵"一声，又名"变羽"。《汉书·盐铁论·散不足篇》说："要妙之音，变羽之转。"其说与司马相如《长门赋》所说完全相同。此所谓"流徵"、"变羽"，正与今日五线谱升种调A大调的调号中最后一个升号 *G相当。这是在汉代"强调四宫"的传统中，转入南吕一均之必要条件。由此可见，在此之前，林钟一均、太簇一均早已相通。黄钟均之"变徵"即是林钟均的"应声"。此音是林钟均的变宫，正相当于今日五线谱升种调G大调的调号之升号：*F。这一应声，在下徵之法发明之后不久，便成为不言而喻的事情。林钟均之变徵，即是太簇均之"应声"，这正是燕乐半字谱的"勾"字，恰相当于印度古音阶（Madhyama grama）的a音。这个音，在中国古代文献中早有专名。《汉书·礼乐志》载建始元年（公元前32年）《郊祀歌·惟泰元七》说：

展诗应律锡玉鸣，
函宫吐角激徵清。
发梁扬羽申以商，
造兹新声永久长。

这里所谓"函宫吐角激徵清"（"徵清"即"清徵"）正是夏坝"宫、角、曾"音律的古韵。它作为楚汉文化的遗风，至今在湖

南地区犹存。湖南特性羽调之“清徵”、“清商”正是由此而来。所谓“清徵”、即是“官曾”，所谓“清商”，恰是下徵之“曾”。诗中所谓“发梁扬羽申以商”，正是以“羽角”为“申商”之意。它正相当于今日五线谱升种调D 大调的调号最后一个升号*C。此“申商”一音，后来又被称作“少商”。《全唐诗》所载传说是稽康所作的《风入松歌》说：

美人援琴弄成曲，
含少商兮点清徵。

此正可与司马相如《长门赋》所咏互相补充，参照印证。

根据对中国古籍中有关“应声”之运用的有关记载的发明。我以为宋·陈旸《乐书》之“鬻篥十字谱”，完全是楚汉文化的遗风古韵。《乐书》鬻篥条下注文说：“今教坊所用，上七空，后二空；以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。”这十字谱，正是林钟、太簇、南吕“三才”相通的体系。与楚汉乐制“三才”不同的一点是：楚汉三才，是以黄钟为龢——标准音，所以在“三才”之中，尚包含着“四宫”。而在“鬻篥十字谱”中，则是以林钟为“合”（即“龢”），所以已不包括黄钟一均。黄钟一律，仅作为林钟均之清角使用。此谓之“上”。在这个体系中，林钟均所用谱字是“合、四、一、上、尺、工、凡、六”；太簇一均所用谱字是“尺、工、凡、六、四、一、勾、尺”；南吕一均所用谱字是“四、一、勾、尺、工、凡、五、四”。其中“凡”、“勾”、“五”诸字，都是所谓的“应声”。此，正如下表所示：其太簇徵一均所奏，实际上是一个以南吕为宫的燕乐七声音阶（仅缺“少宫”）。此所谓“徵调有其声，无其调”。清·凌廷堪说：“案：徵音有其声者，谓琵琶每弦之中，各具五声二变也。无其调者，谓琵琶但有宫、商、角、羽四弦，无徵弦也。其理极分明。朱文公云：‘不知是如何，

律名	林钟		南吕		应钟	黄钟	大吕	太簇		姑洗		蕤宾	清林钟	清夷则
谱字	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六	五
林钟均	宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	少宫	
太簇均			徵		羽		变宫	宫		商		角	清角	
南吕均			宫		商		角	清角		徵		羽		变宫

其中有个甚么欠缺处，所以做那徵不成’则亦未得其解矣。”①凌廷堪此说，一与唐代有龟兹五弦琵琶的史实对照，并验之于苏祇婆“五旦”之说，其荒谬之处，显然可见。我以为，“徵调有其声，无其调”者，正是徵调其声不过是南吕宫调之声的写照。但这只是鬱篥，和一部分唐代琵琶上的现象。在龟兹长颈五弦琵琶之上，以及阮咸琵琶之上，徵调是完全可以奏得出来的。

6.燕乐二十八调，正是四宫七调之二十八调。凌廷堪“琵琶一弦具七调，四弦故二十八调”②之说，并不是无根据的臆说。林谦三先生说：“唐时的燕乐琵琶并不就是阮咸，凌氏所谓‘琵琶一弦具七调’说，陈氏之‘郑译琵琶以一弦兼三均……每弦七调’说，均不能成立。”③现在看来，林说当予以抛弃。唐时之宫廷乐部所用琵琶，有阮咸琵琶、龟兹长颈直项五弦无品柱琵琶、碎叶短颈曲颈琵琶。在这三种琵琶之中，与鬱篥一起作为旋律乐

①《燕乐考原》卷一，商务印书馆民国二十五年版，第23页。

②同上，第2页。

③林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955年重印本，第177页。

器的是阮咸琵琶、龟兹长颈直项五弦无品柱琵琶。而碎叶短颈曲颈琵琶，一开始只是作为节奏乐器使用的。中国隋唐，在宫廷乐部中，林谦三先生所说“四弦四柱”的碎叶短颈曲项琵琶，并不是主奏的乐器。主奏的乐器是为觱篥，此所谓“宫调一声雄出群”。今之把觱篥称为“头管”，正是因为这个原因。正因为如此，又因为管有一定之声，所以最初的唐人乐谱，是觱篥谱，而不是琵琶谱。但此乐谱是唐时管弦歌咏通用之乐谱，这一点，可由历史文献证之。《文献通考》载：“觱篥，后世乐家者流，以其旋宫转调以应律管，因谱其音为众器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管。”《酉阳杂俎》第十二卷亦载：“元宗伺察诸王，宁王尝中夏挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：‘天子兄弟当极醉乐耳。’”此所谓“龟兹乐谱”，即“觱篥谱”。《全唐诗·卷七百九十八》载花蕊夫人《宫词》写道：

御制新翻曲子成，
六宫才唱未知名。
尽将觱篥来抄谱，
先按君王玉笛声。

白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》诗写道：

琵琶师在九重城，
忽得书来喜且惊。
一纸展开非旧谱，
四弦翻出是新声。

由此诗之“翻”字，也可知道：曹供奉寄给弟子的乐谱也是“觱篥谱”，因此须在琵琶上“翻出”。敦煌遗书《佛本行集经卷之五——忧波离品次》（伯三五三九）背面之：

散打四声一乚小上　　头指四声コ又七八　　中指四声

几十比乙　　名指四声 ㄱ 乙 ㅣ 尔　　小指四声 亅 乚 之乜

正是在某种特定弦制（定弦之制）、品制（品位音律）的琵琶上用以“翻读”龝篥乐谱的指南。同样的龝篥乐谱谱字，在不同弦制、不同品制的琵琶上，其品位并不是固定不变的。

龝篥所用的乐律，是汉世卧箜篌及阮咸琵琶一类乐器早已使用的“四宫纪之以三”的乐律。龟兹长颈五弦无柱琵琶，也是采用这种乐律的乐器。在这些乐器之上，原来只能兼奏三均。在此三均之中，太簇徵一均尚“有其声、无其调”。但这种情况，在唐代起了一个变化。这变化便是太簇徵一均由“有其声、无其调”的状态，变为“有其声，有其调”的状态。这一点之铁证，便是张祜《五弦》诗。其诗写道：

徵调侵弦工，
商声过指拢。

这里所谓的“弦工”，旧本均写作“弦乙”。我现根据其诗的韵部，并参照龝篥十字谱的谱字改为“弦工”。我以为，所谓“徵调侵弦工”，便是在龟兹长颈五弦无柱琵琶之“工弦”——律应姑洗的一弦之上，超过龝篥十字谱的范围，而奏出更高八度的一些“清声”。（阮咸和龟兹琵琶的“修颈”，是奏出这些清声的必要条件。）这些清声所用的实际弦长，比之全弦要短，是为之“侵”。这“工”字一弦，是中原四弦阮咸所不设的一弦——么弦（最细一弦）。正因有了此弦，所以徵调——太簇一均的商声——姑洗南吕，便不用在“尺”字太簇弦上按柱或按弦取音，而直接可由“工”字姑洗弦之空弦奏出。当时的“五弦”，是用手搬弹的。故张祜诗云：“商声过指拢”。此所谓“过”，当指过原先习见之四弦阮咸的子弦，而至五弦之么弦（最细一弦）。此所谓“拢”，是以手搬弹之意，正与《隋书·音乐志》“译遂因其所捻琵琶”之“捻”字的意思相通。正因在此么弦之上，超出

原先黉箫十字谱的范围，又立一些高八度的“清声”。所以徵调，便可以以“尺”字为调首，而不是以“四”字为调首，奏出真正的太簇徵一均之声。这，才是真正的“徵调”。此正如下表所示：

律名	倍林钟	倍南吕	倍应钟	黄钟	大吕	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	夷则	南吕	应钟	清黄	清大	清太	清姑
谱字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五	(五)	乙	仩		伬	亿
原先之“徵调”		徵	羽		变宫	宫	商	角	清角							
后来之“徵调”						宫	商	角	清角		徵	羽	清羽	(变宫)	少宫	

在此“尺”字之上建立的“徵调”，仍是燕乐七声音阶。隋唐乐人也使用在“仩”、“伬”之间另求一音“清大吕”，以代“清黄钟”一律，以为太簇一均的“应声”的办法，来奏出清乐七声音阶。日本正仓院之唐制十四柱阮咸琵琶的柱制，正是如此①。故，有柱之四弦（或五弦）阮咸琵琶也可一弦而兼三均并及于七调。隋唐燕乐之二十八调，正是“五旦”——四宫每宫皆备七调而成。凌廷堪“四弦二十八调”②之说，论之于龟兹长颈无柱五弦琵琶、论之于阮咸琵琶自无不可。

隋唐燕乐二十八调，是楚汉四时四宫之乐的发展。汉四时之乐初时只有平调、清调、瑟调，后又有楚调、侧调之说。到了隋唐之时，才真正具备了二十八调。《史记·律书》载：“《书》曰：七正二十八舍”“二十八宿”初称为“二十八舍”。二十八

①林谦三《隋唐燕乐调研究》郭沫若译，商务印书馆，1936年初版 1955年重印本，第176页。

②《燕乐考原》卷一，商务印书馆民国二十五年版，第2页。

调，原是比附东方七宿——苍龙、西方七宿——白虎、南方七宿——朱雀、北方七宿——玄武的新四时之乐。此正所谓："璇璣玉衡，以齐七政（按：即天地二十八宿），斗为帝车，运于中央，临制四乡。分阴阳，建四时，均五行，移节度，定诸记。"①

"四宫二十八调"完全是四宫纪之以三"转四时而发机"②的音乐。这种"转四时而发机"的音乐，在中原发生之初，原是以弦琴为协律之器的。但是到了后来，则由于社会动乱的原因，中原乐人却只承受了古传之以累黍之法确定管长管径的律管，而不复知晓以弦琴协律的根由。在礼崩乐坏的南北朝时期，从楚汉音乐文化之保留地——龟兹而东来的乐人苏祇婆，是将此法回授于中原乐人的教师。此所谓："四旦二十八调，不黍用律，以琵琶弦协之，盖出九部乐之龟兹部。"③苏祇婆所用的"琵琶"，正是"细捻轻拢"的"胡琴"④——龟兹长颈无柱五弦琵琶。正因其器无柱，方能自由地协律。《隋书·音乐志》所谓"弦柱相饮"，根本不是苏祇婆琵琶的真相。

7.郑译"推演其声更立七均，合成十二，以应十二律"的做法，完全违背了四宫纪之以三的准则。他以苏祇婆未行之法，按照三分损益的规律，五度相生以求出十二律，再来"考校太乐所奏"，自然是"声声并戾"、"莫有通者"。这也从反面证明了隋唐燕乐调不是三分损益五度相生之十二律的统系。隋唐燕乐，之所以在"八十四调"发明之后，实际所用仍不过"二十八调"者，完全是固守着"四宫"的古制。

8.印度《七调碑》之乐律，也是中国四宫纪之以三的统系。吴南薰先生说："林谦三氏，只用简律嵌合碑文四调，便断言（重

---

①语出《史记·律书》。

②语出傅玄《琵琶赋》。

③《辽史·乐志》。

④见《东坡乐府》卷上《采桑子》。

用纯律的）唐之燕乐，必属于印度系，今用七世纪以前，中国独有的纯律七声，把印度学者，疑为纯正调的七调，都已证出，当可说碑文作者，在求调的纯正时，只能以中国为法。”① 如果单就吴南薰先生的结论而言，比之后学小子确要先知先觉几达二十年之久。但吴南薰先生囿于三分损益之法的前提，我则并不敢苟同。今以公元前四世纪之前即已在中国发生之四宫——三才之乐，把中外学者疑为纯正调的印度七调证出，料不至于有狗尾续貂之嫌。

凡此种种，都是先秦古律的遗风流韵。过去一些中外学者，把光辉灿烂之大唐盛世，称作“伊朗式的繁荣”②；把叹为观止的隋唐乐舞，完全视为“胡乐”。郭沫若先生就曾说过：“与西乐为对的所谓国乐，其乐理、乐调、乐器，强半都是外来的，而且自南北朝以来，这些外来成份在国乐中实占领导地位。”③ 这些话，现在看来确是说过了头。在远至夏商时代文化之超出今人原先想象的发达程度渐被世人认识的今天，对一些在秦汉以至隋唐之后西域文明的东渐，当先检验其是否系夏商先秦以及秦汉时远播于世界各地之中国固有文化的回授。

十二、十二平均律在中国之命运

郑译所谓“十二律合八十四调”，是在汉代已形成的以律主月的律历思想指导下的产物。“八十四调”已冲破了“四宫法四

①吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第447页。

②〔日〕前岛信次《丝绸之路的99个谜》，胡德芬译，天津人民出版社1981年版，第128页。

③郭沫若《蒲剑集“民族形式”商兑》，见《沫若文集》第十二卷，人民文学出版社1959年版，第34页。

时”的框架，其十二律都是由五度相生而来，因此与“四宫纪之以三”的十二律吕有着尖锐的矛盾。此所谓“以其声考校太乐所奏，……例皆乖越，莫有通者。”不仅如此，由于三分损益之十二律之仲吕不能还生黄钟的先天缺陷，郑译所谓“十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合”之语，完全是不顾事实的自诩。

真正解决这个问题的，有万宝常、朱载堉等人。其中以朱载堉为代表的，走着一条以牺牲音调的纯正为代价，来换取转调自由的道路。

南北朝时，宋元嘉二十四年（公元447年），何承天首先提出了所谓“十二旋宫，声韵无失”的新律①；梁武帝天监元年（公元502年），又有“被于八音，旋以七声，莫不和谐”的“四通十二笛”问世②；隋仁寿四年（公元604年），继之以刘焯十二管长等差律的发明③。这些新律，都是在具有数弦共通品柱装置的汉世卧箜篌“四宫”相通的实践经验基础上，丢弃了京房以极微音差趋近纯律，以极微音差校正仲吕还生之黄钟的误差这两个重要的方面，而一味强调“以律主月”、十二律旋相为宫的结果。在这样的尝试之中，汉世卧箜篌，最终去掉了今天犹存于朝鲜玄琴之上的设有可移柱之装置的三根琴弦，将一部分琴上临时用蜡固定的品柱，也改造成了永久固定的“胶柱”；遂最后定型成为今日称之为卧箜篌的四弦十二柱乐器。在卧箜篌的影响之下，又产生了四弦十二品的阮咸琵琶。在这些乐器上实际使用的乐律，杨荫浏先生曾有专文论及。他说：“琵琶是用相和品来节制弦的长度的；每一个相或每一个品都要同时管到四条弦上的音，而且这些相或品的构造形式不是曲的而是直的。这些条件就规定了琵琶只能用平均律而不能用任何其它的律。任何其它的

---

①见《隋书·律历志》。

②见杜佑《通典》。

③见《隋书·律历志》。

律，无论三分损益律也罢，纯律也罢，印度的二十二律也罢，就因为它们的音位不是平均分配的，它们容许有稍大稍小的全音音程和半音音程，它们的全音不能绝对相等于两个半音，所以它们不能用到所有的有柱乐器（如琵琶、阮咸、月琴、双清、秦琴等）上面。若勉强用上去，就会产生一个音在这里对了，在那里更不对的情形。……琵琶的演奏家们，在很早时候，已是应用平均律的先驱者；远在平均律尚未达到理论上的阐明及肯定之前，他们在音乐的实践中间，就早已在把它们应用了。”① 杨荫浏先生为此曾做了使人确信无疑的实验。然而现在看来，杨先生的上述言说，当做如下修正：第一，在真正使用十二平均律之前，上古的所有多弦有柱乐器之中，有一种叫做卧箜篌的乐器，曾经使用过一种“四宫纪之以三”的兼用五度相生律生律法和纯律生律法的十二律吕的乐律。在这种乐器之上，虽没有曲形品柱，但却设有特具可移之柱的另弦；或用蜡临时固定，随时可以调整的品柱装置。这种“四宫纪之以三”的十二律吕，便是印度二十二律的先祖。吴南薰先生所谓：“黄帝的尺度，整整齐齐的，包含二十二篇律。”②正是这个意思。第二，在旧式琵琶上的第七品与第十一品，正是包括卧箜篌在内的我国多弦有柱乐器曾经使用过四宫纪之以三的十二律吕并退化为七平均律的历史遗存。此正如张世彬先生所说：“自汉至晋的琵琶，即后来的阮咸，自始至终都用直形柱位。不过，当时未发明十二平均律的计算方法，工人但据弦长用等差或比例的方法来定柱位。所以，实际获得的是一种不准确的平均律。”③ 第三，我以为杨荫浏先生关于琵琶音律的研究方法，就音律学的实验而言，是科学的；而就历史学的探讨而

---

①杨荫浏《谈琵琶音律》，载中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第三集，音乐出版社1958年版。

②吴南薰《律学会通》，科学出版社1964年版，第65页。

③张世彬《中国音乐史论述稿》（上、下册），香港友联出版社1975年版，第107页。

言，则是不科学的“非历史”的。我们不能因今之实验的结果，而断定古人未曾在琵琶一类多弦有柱乐器上，除了平均律之外，从未使用过其它的声律。这一点不仅适用于卧箜篌一类具备微调装置的多弦有柱乐器，而且适用于采用卧箜篌柱制的中国汉魏式琵琶。

作为雅声化的楚声之代表乐器的卧箜篌，其品柱——固定栈柱装置，是中国汉魏式琵琶柱制的先导。晋隋之际东渐的碎叶四弦短颈曲项琵琶（按：而非龟兹五弦长颈琵琶），起初只有四柱。今之琵琶的四相以别于其它品柱者，正是碎叶四弦短颈曲项琵琶柱制之遗风。碎叶短颈曲项琵琶，发展到南宋以来那样成熟的琵琶，“是在胡琵琶身上安放了阮咸的柱制。”① 而阮咸的十二个品柱，又是得之于汉之卧箜篌的柱制。林谦三先生“琵琶与卧箜篌，并皆四弦，皆有十多个固定柱；这些点上，必当有相当的关系”② 的推测，是完全正确的。但他“卧箜篌许是把当时已经流传的琵琶之柱，应用到了琴瑟”③ 的说法，则完全颠到了历史的事实。实际上，卧箜篌发生在阮咸之先，而阮咸又发生在南宋琵琶之先，它们的柱制，是一脉相承的关系。此正如吴南薰先生所说：“中国弦乐器中，只有琵琶是以双玉为首，跟琴瑟一样，由傅玄《琵琶赋》更见自晋以前的音家，已认琵琶是发源于瑟或琴。”④

在采用卧箜篌柱制的汉魏式琵琶之上，最初也曾采用微分音的调整以保持四宫纪之以三之十二律吕的音调纯正。郑译所谓的“弦柱相饮”，正是汉魏式琵琶——阮咸作微分音调整的传统。这一点，向未被人指出。我以为，阮咸之采用“隔声”——在二

---

①郭沫若《历史人物·隋代大音乐家万宝常》，新文艺出版社1953年版，第189页。郭说是据林谦三《隋唐燕乐调研究》而言。

②林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年，版第203页。

③同上，第203页。

④《律学会通》，科学出版社1964年版，第204页附注。

柱之间按弦取音，正是为了改变按弦力度的大小，对所需音律作微分音的调整，此所谓“弦柱相饮”。此法正与古之以“急徽”之法——改变千斤压力以变升音律的方法原理相同。今之古筝之“按音”，仍是此法的遗风。这种在二柱之间按弦取音的“隔声”，不仅可用于作微分音的调整，而且可以由楚调生侧调，使角音升高而为清角，羽音升高而为清羽。关于这一点，我拟在本书《阮咸琵琶考》中再作详论，此处暂且不做进一步探讨。

杨荫浏先生说：“随着多弦有柱乐器的产生，暗中已引起了对于等律的合理要求。”①过去一般认为，多弦而有品柱的乐器对于等律的所谓“暗中合理要求”，是在隋唐之际，属于“西国龟兹”之部的碎叶短颈曲颈琵琶风行之时始。现在看来，中国早就产生了多弦有柱乐器——卧箜篌及汉魏式琵琶阮咸。所以，在中国律史上，对于等律的合理要求，其时当在汉代卧箜篌之时。据辽宁省辽阳市西北郊棒台子屯东汉墓壁画中的卧箜篌求之，四弦十二柱之卧箜篌提出对等律的合理要求，至迟也在东汉之时，远比隋唐为早。但是，为什么这种由多弦有柱乐器提出之对于等律的合理要求，由汉世开始迟至南北朝时，才产生了何承天之不成熟的十二平均律？又为什么十二平均律在明万历年间由朱载堉确立之后仍未付诸实用，以至在此之后的中国琵琶，依然因袭着四宫纪之以三的十二律吕退化而来的七平均律？我以为，这完全是由于中国律史之四宫纪之以三的历史传统的惰性。在这样顽固而强大的历史传统的重压之下，十二平均律在中国始终是一朵不结果实的花朵。中国的旋宫学理，始终兼顾着四宫纪之以三之十二律吕的音调纯正。其典型例子，便是唐人司马滔之“太一”的发明。唐人司马滔发明的“太一”之器，正是在汉世卧箜篌基础上发展而来的。其器所用乐律，正是由四宫纪之以三的十二律吕

①杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，188页。

发展而来的十二律八十四调。《旧唐书·音乐志》载："(太一)十二弦而六隔，合散声十二，隔声七十二。弦散声应律吕，以隔声旋相为宫。"其用"隔声"，而不用"柱声"（在柱上按弦取音）者，完全是为了对所需音律作微分音的调整。

十二平均律在中国始终是一朵无果之花的这一点，被许多中国乐史律史的研究者，视作无法挽回的遗憾。然从历史唯物主义的角度观察，历史从不顾及"假如"，而总是在无以数计的一系列偶然之中，表现出必然。在律学的范围之内，华夏民族注定要超过一切古代民族，以至一切现代民族。中国乐律之史必定要走一条另外的道路，其所达到的境界，是今人仍为之赞叹惊羡的。

十三、万宝常一百四十四律

中国乐律之史上，《开筮》："帝辩同宫之序"的理论，产生于音列相同之夏代陶埙的无逻辑关系的转换；《周礼·春官》："太师掌六律、六同以合阴阳之声"的理论，产生于一弦匏琴之宫与下徵两均的转换；这种关系发展到后来，便在"四宫纪之以三"的实践基础上，产生了《周礼·春官》六律六同"皆文之以五声"的思想；"四宫"的确立与相通，既有乐律学方面的原因，也有中国古代"律历一道"思想的影响；这种有如四时更替的在四宫之内旋相为宫的思想，到了汉代发展成为了以律主月旋相为宫的思想，便促成了何承天"十二平均律"的创立。但是，正因为即就是今天广泛使用的成熟的十二平均律也是以牺牲音调的纯正为代价来换取转调的自由，所以在纯正律有着悠久传统的古代中国，十二平均律有如生不逢时的英雄一样，在相当长的一段时间里毫无用武之地。它初试锋芒，便宣告退隐。与之相适应的便

是卧箜篌在中国本土的彻底没落衰亡与阮咸琵琶的一时的销声匿迹。

中国古琴，从先秦击筑，发展到了汉代四弦（或五弦）十二柱的卧箜篌之后，便把至今仍苦恼着近代乐律学家的一个难题，提到了历史的日程之上。这个难题就是：如何既享受转调的自由，又不丧失音调的和谐纯正？这个问题因汉末魏晋西域文化的东渐，随之而来的各国各族多种调式的使用，而显得日益难以解决。中国古来的音乐，与世界各民族古来的音乐一样，都是建立在各种各样之特性调式音列之上的单音音乐。起初，这些互不相同的各种调式，是毫不相干的东西。随着音乐实践的发展，最早出现了同一调式的调性转换。这即是《开筮》所说的“帝辩同宫之序”。也即《礼记·礼运》所谓的“旋相为宫”。中国古时所谓的“宫”即调，亦即以调式主音为标志的调式音列。所谓“辩”即“变”。“帝辩同宫之序”即是同一调式音列在不同的调性位置上出现。这一点，已为甘肃玉门火烧沟出土的夏代陶埙所确证。到了后来，不仅“同宫之序”可以转移，而且“异宫”——不同的调式音列也参于其中。这一点也已为火烧沟夏代陶埙调式音列的多样性所确证。这种“宫调”——调式音列本身的改变，即是中国古籍所谓的“转调”。我们现在把这种现象名之为“调式交替”。在最初，无论是旋宫，还是“转调”，都如今日所谓的“无调性音乐”一样，并未纳入一定的调性逻辑体系。只是到了殷商，才出现了宫与下徵阳六律，阴六吕的调性逻辑，并发展成为“四宫纪之以三”的徵、羽、宫、商四均相通的调性逻辑。四宫纪之以三之十二律吕的确立，是世界上第一个可以容纳多种宫调，并进行调性转换的乐律框架。这个乐律框架，是在先秦古琴——击筑上产生，并在汉魏古琴——卧箜篌上完成的。

但是，这个体系，毕竟是“以耳齐声”的结果，毕竟是一个“经验的体系”。与新起的三分损益法的严密数理逻辑相比，它毕竟是

一个虽然闪烁着天才的光芒，然而却又相当幼稚的乐律体系。所以就乐律研究方法这一点而言，它很快地被三分损益律取而代之了。中国古代乐人，采用了三分损益律的数理方法，保持了十二律吕兼顾音调的纯正，而又可以相对自由地旋宫转调的长处，力求解决其中的矛盾，并试图把它发展成为以律主月，十二律吕旋相为宫的完备的乐律体制。于是才有京房六十律、钱乐之三百六十律，以及宋代蔡元定的十八律的发生。京房六十律，在它产生的当时，基本上可以适应中国汉代以楚声为主的各种调式音列在十二律吕范围内旋宫转调的要求。但是它很快就遇到了新的挑战。一是如上所说，对于以十三徽为标志的古琴纯律的探索，使得京房六十律清浊之节的弦音分割点，已经不够使用，而有钱乐之三百六十律的提出。一是随着各国各族的文化交流的扩大，许多闻所未闻的建立在相同或不同乐律体制上的各种不同的特性调式的输入，使得以京房六十律为代表的乐律体系已经不足以容纳如此丰富的各种风格不同的音乐音调。而且，把这样丰富多样的各国各族音乐，熔铸于一个统一的乐律体制其中，不仅有乐律理论研究方面的问题，而且有调律之器创制方面的问题。这是为隋唐大一统之音乐文化奠定基础的晋隋乐人所必须解决的问题。由于这个原因，牺牲音调的纯正，抹煞调式的特色，而仅仅具有转调自由这个长处的十二平均律制在中国晋隋以至唐代，遭到了当然的否决。

在这个历史的关头，中国之隋代伟大音乐家万宝常应运而生，在前人已得之乐律学术成果的基础之上，为隋唐大一统的音乐文化奠定了统一的乐律基础，从而为七弦琴的确立在乐律理论方面作出了重要的贡献。关于万宝常的本事，郭沫若先生《历史人物》一书中有专文论及。此处不再旁枝蔓延，而专就上述之点而言之。《隋书·万宝常传》载：

（宝常）具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八

十四调，一百四十四律，变化终于一千八声。……时人以《周礼》有旋宫之义，自汉魏以来知音不能通，见宝常特创其事，皆哂之。至是试令为之，应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹。于是损益乐器，不可胜记。其声雅淡，不为时人所好。

这里值得注意的是其中："八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八声"的说法。对于这一点，郭沫若先生受日本东亚音乐专家林谦三先生的影响而言："宝常是精于审音的人，他是在这四弦四柱的琵琶上把'改弦移柱'的方法发明了出来，然而为郑译所采用了。"①这一点，早被吴南薰先生怀疑。他说："其所用的乐器，虽不敢说跟古琴一样，总不得是龟兹的琵琶。""宝常所用的乐器，不是琵琶，而是梁武帝四通的变相。"②实际上，万宝常使用的乐器，也不是"梁武帝四通的变相，"而正是卧箜篌。只有卧箜篌，才有象朝鲜玄琴一样特设有可移柱之装置的另弦游丝，才能在华乐、胡乐之各种乐制之各种调式的旋宫转调中"改弦移柱"，以进行微调变律。这才有"一百四十四律，变化终于一千八声"的音律细分。万宝常虽是贱工乐奴，但他不仅有理论，而且有绝技。他的理论是建立在他的实践经验基础上的，所以不是一般脱离乐器表演实践的乐律家们用数学方法推算出来的空中楼阁。郭沫若先生曾经正确地指出"关于万宝常的律，《本传》上还有两句值得注意的话，是'一百四十四律，变化终于一千八声'，这是说宝常把十二律更细分为十二倍，故为一百四十四律（$12\times12=144$），因而八十四调也成为十二倍的一千八声（$84\times12=1008$），也可以说一百四十四律依七声旋律为宫得一千八声（$144\times7=$

①郭沫若《历史人物》，新文艺出版社1953年版，第189页。

②吴南薰《律学会通》，科学出版社1965年版，第205页。

1008）。①”宝常之“一百四十四律，变化终于一千八声”，是建立在卧箜篌以改弦移柱之变，在旋宫转调中，依靠极微音差的调整，来保持音调的纯正这个实践经验之上的。它不仅是可行的而且是必要的。晋隋之际，在中国乐坛上，不仅使用着四宫纪之以三的十二律吕，而且使用着与十二律吕“冥若合符”的龟兹、骠国七平均律，还使用着与这两种乐律“例皆乖越”的三分损益五度相生之十二律。这三种律制各自为政，而且各有其调式调性的变化。正是为了把各种不同的律制之生律法纳入一个变通的体系之中，万宝常才在卧箜篌微调变律的基础上，进一步把一律分作了十二等分。之所以要把一律细分为十二，是为了在各种律制之间进行方便的换算。因为十二是二、三、四、六的最小公倍数。这样便可在一律之中进行$\frac{1}{2}$、$\frac{1}{3}$、$\frac{1}{4}$、$\frac{1}{6}$的换算。这种为隋唐大一统音乐文化奠定基础之律制的微分变换，对于具有“正六律，和五声，杂八音，养耳之道”的万宝常来说，“其敏锐的听觉是实际能辨悉此律数的。”②十二律吕一律之$\frac{1}{2}$是为$\frac{1}{4}$全音，一律之$\frac{1}{3}$是为$\frac{1}{6}$全音，一律之$\frac{1}{4}$是为$\frac{1}{8}$全音，一律之$\frac{1}{6}$是为$\frac{1}{12}$全音。这在听觉精细的乐师来说，并未到人耳分辨微分音程的极限。王光祈先生曾说：“（柏林大学教授荷尔伯斯特）辨音能力很大；从前彼能辨出‘十六分之一音’的差别。”③“宝常之死，当在其四十岁以前，”④想必对于微分音程的辨别能力不在荷尔伯斯特教授之下。况且，主要用于实践的，只是$\frac{1}{3}$全音和$\frac{1}{4}$全音的换算。郑译根本不得其中要领，他所谓“遂因其（按：指苏祇婆）

---

①郭沫若《历史人物·隋代大音乐家万宝常》，新文艺出版社1953年版，第198至第199页。

②同上，第194页。

③王光祈《中国音乐史》（上册），音乐出版社1957年版，第52页。

④同上，第208页。

所捻琵琶，弦柱相饮为均……八十四调，旋转相交，尽皆相合”云云，完全是痴人说梦似的呓语。这正是他扒窃万宝常乐律学成果的铁证。郑译所谓“弦柱相饮”，充其量不过是今日琵琶家们运用隔声谓之“推挽”的加减弦之张力的技法。这与宝常“改弦移柱”之变，根本不同，也根本不可能应用在苏祇婆使用的龟兹长颈直项无品柱五弦琵琶之上。正因为这样，郑译根本不懂“一百四十四律，变化终于一千八声”的奥妙。他所谓“旋转相交，尽皆相合”的“八十四调”，一经实践检验，便立即出乖露丑。《隋书·音乐志》：“仍以其声考校太乐所奏……例皆乖越，莫有通者”的记录，是其永远也洗刷不掉的失败记录。真正成为隋唐大一统音乐文化之乐律基础的，是万宝常所创立的“一百四十四律”。万宝常在晋隋古琴上“应手成曲，无所碍滞”的旋宫转调绝技，永远彪炳于世界乐史之册。虽然这个变化终于一千八声的包罗万象的乐律体制，在万宝常生前遭到了默杀与排毁。但在其死后，却随着大唐文化的绵延和远播，一直焕发着生命的活力。《宋史·律历志》载：“（欧阳之秀）《律通》之作，其数之损益可以互为相生，总为百四十四以为之体。”这是宝常体系在宋代犹有人探寻讲求的一例。宝常体系不仅在中国绵延久长，即在印度也承袭至今。《人民音乐》1955年第七期所载《悠久的传统，卓越的演出》一文说：“印度音乐有一百四十四个音阶，这些音阶是从十二个半音彼此有规律的结合而形成的。”现在我们可以知道：这是中国四宫纪之以三之十二律吕的进一步发展。印度古律，是把一均分为二十二个 Sruti，并没有与中国十二律吕相当的乐律理论。其所谓“一百四十四个音阶”，当是宝常所特创而远播于其地的。

万宝常当日在乐律学研究中所走的道路，是类似于今日一些比较律学家们所走的道路。即以一个包罗万象的细分的乐律体系——在宝常是变化终于一千八声之以十二律吕为框架的一百四十

四律，在现代是变化终于1200音分之十二平均律——来容纳比较各种不同的律制。此所谓“八风从律而不奸，百度得数而有常”。万宝常是世界历史上第一位创立音分学说的卓越乐律学家，是世界历史上第一位伟大的比较律学大师。他不愧是比较律学的开山鼻祖，他真正实现了《吕氏春秋》“始治六律，和均五声，以通八风”的乐律学理想。

缪天瑞先生曾说：“有人疑问我国今日当用何种律制，现在我们可以明了，这须视我国今日的音乐趋向而定。我国新音乐不甘停留在单音音乐上，那末五度相生律虽是用之已久，也就无永远保留的可能。倾向和声音乐的我国新音乐，在走向纯律的路上，目前也要遭受十二平均律的矛盾之苦，原是难免的事情。”① 在音乐表演艺术中，同一音级的音，常要求有不同的倾向（或稍高，或稍低）这既是不同生律法，不同调式的要求，又是不同音色、不同音乐表情的要求。在弦乐器揉弦的过程中，音高总是在一定幅度内不停地变化着。正是这种变化，才使得琴声更加魅人。实际演奏、演唱的测音结果告诉我们，在音乐实践中，从来没有绝对准确的乐音，而只有在一定频率范围（频带）内波动的乐音。有些电声乐器，之所以干枯无味，其音高的“绝对纯正”（其实也是相对的）正是原因之一。更为重要的是：在现代乐队音乐中，等音转调正是建立在十二平均律和纯律、五度相生律三种生律法之矛盾统一的基础之上。所谓“等音”，其实是又“等”，又“不等”。就其调式逻辑观念而言，就其十二平均律的调性逻辑而言，$^{\#}F$等于$^{\flat}G$。然而就其乐队实际音响而言，就其使用五度相生律和纯律两种生律法而言，$^{\#}F$又不等于$^{\flat}G$。正是因为这样，等音转调才有它的特殊意义。交响乐队是一个同时通用各种生律法的“乐器”。它所使用的十二平均律，是变化终于一千二

①缪天瑞《律学》，上海万叶书店1950年版，第80页。

百音分的十二平均律，是以十二平均律作为容纳包涵各种不同生律法的调性逻辑框架。正如万宝常所用的乐器卧箜篌和古琴是使用变化终于一千八声的一百四十四律，以十二律吕为调性逻辑框架一样。此正如欧阳之秀《律通》所说："十二者，正声也；百四十四者，变声也。使不为百四十四，何以见十二宫七声长短之定数，而宫、商、角、徵、羽清浊之有定分乎？其要主于和而已。故有正声则有变声也。通其变然后可与论律矣。"①

①见《宋史·律历志》。

合　论

我在《卧箜篌——古琴考》之《上篇——作为古琴之前历的卧箜篌》中，详细地论述了中国始祖弦乐器——匏琴的一支，如何保持其固有的本质的特性，又综合了中国始祖乐器之另一支——竹胴琴，而成为中国坎侯——琴之统系的弦琴。其最高形态便是汉魏古琴——空侯，即“卧箜篌。”

在《卧箜篌——古琴考》之《下篇——卧箜篌之丰富乐律内涵》中，我详细地论述了夏堉纯律之六全平均律音阶，如何地在解除匏瓜的匏琴之上成为阴阳合一的清乐七声音阶，又如何演进成为六律六间之十二律吕平均律，并进而演进成为四宫纪之以三的十二律吕，还论述了汉世卧箜篌上四宫纪之以三之十二律吕的具体应用。在《下篇》的最后，我提出了这样一种观点：中国乐律之史，由于四宫纪之以三之纯正律的巨大传统力量，以及律历一道，主季、主月旋宫的指导思想，始终走着一条兼顾音调纯正和转调自由这两个方面的道路。其最高成就便是万宝常的变化终于一千八声的一百四十四律。

现在，我要进一步论证，中国弦琴之冠——今称之为古琴的七弦琴，是在晋隋之际，受龟兹长颈直项五弦无品柱琵琶的影响，将卧箜篌之丰富乐律内涵，运用于晋隋专弹散音兼弹泛音之五弦、七弦琴的结果。此所谓《合论》。

王夫之说：“据器而道存，离器而道毁。”万宝常之“一百四十四律，变化终于一千八声”的乐律体系，就其理论而言，似乎在今日中国已经毫无踪影。然而就其内涵的实质而言，在汉魏古琴的后裔——今日称之为“古琴”的七弦琴上，它依然保持着

不朽的生命。

宋·朱长文《琴史》说："夫琴之为器也，律吕备焉，八十四调存乎其中矣。"琴之为器，何止八十四调。"众器之中，琴德最优。……惟丝声备五声，而其变无穷。"① "五音六律十三徽" ②的古琴，是宝常"一百四十四律，变化终于一千八声"乐律思想指导下的产物，而且很有可能是出自于宝常亲手的创造。郭沫若先生《隋代大音乐家万宝常》一文说："大约他的饿死便是在开皇十一、二年前后。因为他倾倒了毕生的心血所造成的乐器，为当时的权贵者所忌而遭了寝置，他于劳瘁之余，更加以悲愤，是有得病的可能的。他病了，他的妻女便拐带了家财而逃。……但其中或者怕有他所倚以为生命的乐器（我相信是琵琶）吧？"③这乐器并不是琵琶，而是卧箜篌。而且到了后来，这卧箜篌已经由万宝常加以了改造。《隋书·万宝常传》说："至是试令为之，应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹。于是损益乐器，不可胜记"。其中值得注意的是"应手成曲，无所碍滞"一句。这正是万宝常"损益乐器"——改造卧箜篌的珍贵记录。万宝常最初是在卧箜篌上"改弦移柱"来展示其"一百四十四律"的。但到了后来，权贵们"试令为之"的时候，他受龟兹长颈直项五弦琵琶不用品柱的启发，便在当时习用的专弹散音兼弹泛音的七弦琴上，以平日试取柱位的方法，以指在琴面上按弦，即席地表演了其"一百四十四律、变化终于一千八声"之旋宫转调的绝技。这个"应手成曲、无所碍滞"的按弦取音的方法，其原理与击筑坎坎应节，随调应律并无区别。但其所包含的乐律内容之丰富已经是击筑所望尘莫及的了。万宝常正是受到自己这次在长期实践经验基础上偶然得之的灵感的启发，开始了对于卧箜篌的改造。他之"损益

①《宋史·乐志·琴律》。

②唐·卢仝《风中琴》

③郭沫若《历史人物》，新文艺出版社1655年版，第180至第181页。

乐器”的详情，已经不可再求了。但我们可以确信不疑；其指导思想定是：要达到应手成曲，无所碍滞的目的。以当时的历史条件而言之，这样的乐器也只能是卧箜篌与专弹散音兼弹泛音之七弦琴的综合。这，便是今日“声徽洽万方”①的“五音六律十三徽”之七弦琴。

万宝常不愧是比较律学的开山鼻祖。他真正实现了《吕氏春秋》“始治六律，和均五声，以通八风”的理想。但万宝常首先是一个音乐家、器乐演奏家，而不是一个死守教条的只会演算乐律而不会实际演奏的空头理论家。他在实际演奏当中，凭着自己的乐感，凭着自己听官的和内心的听觉，完全达到了“弦指相忘，声徽相化”②、得之于心，应之于手的至境。正因为如此，他才不拘泥于一定的律数，而损益乐器，发明了“应手成曲，无所碍滞”、按弦取音的古琴。这种按弦取音、无品而一弦多音的弦琴，是对远古乐弓的否定之否定。“至乐本太一，幽琴和乾坤”③；“孤桐秘虚鸣，朴素见幽真”④。在古琴之上，人智和自然的音响法则已经天衣无缝地溶合在了一起。这是老子“大音希声”之道的再度高扬。从卧箜篌到古琴，犹如数学由精确到“模糊”一样，是一次再度的升华。今之古琴比起卧箜篌来，似乎是简单得多了。然而正如英国历史学家汤因比所说：“（简单化）这个过程当中解放了那些本来被约束在过于繁复的物质媒介中的力量，使那些力量在一个更自由自在的媒介中发挥了更大的潜力。它的内容不仅包括用具设备的简单化，还包括能量的转移，或重心的转移，从存在或行为的较低阶段转移到了较高阶段。”⑤《春渚记》说：“闻古声之存于器者，唯琴音中时有一二。不患

①唐·吕温《顺宗至德大圣大安孝皇帝挽歌词三首》。

②清·蒋文勋《琴学粹言》引宋·白玉蟾《十指生秋水》诗序。

③唐·吴筠《听尹炼师弹琴》诗。

④唐·王昌龄《琴》诗。

⑤汤因比《历史研究》（上册），上海人民出版社1959年版，第250页。

其器之朴拙，使人援弦促轸，想见太古自然之妙，然后为胜。”古琴的简化，使得它一劳永逸地解除了律学的“原罪”——各种人工律制和自然泛音之间的矛盾。使得古琴成为世界历史上第一种可以自由自在地通用诸生律法的乐器。

我之所谓“通用诸生律法”，是说在十二平均律的调性逻辑框架之内，保持各调骨干音的五度关系，而又兼顾纯律音调的纯正，亦即四宫纪之以三之十二律吕的实际运用。这与杨荫浏先生所谓的“异律并用”根本不同。杨荫浏先生说：“在我国古代，的确有着异律并用的实例。南朝宋、齐时清商乐的平、清、瑟三调中，都是琴、笙与琵琶并用；隋唐九、十部乐的清乐中，也是琴、笙与琵琶并用；宋人临五代周文矩的《宫中图》卷中有琴阮合奏的部分。我们知道，其时琴上所用应是纯律；笙上所用应是三分损益律；但琵琶与阮上所用却只能是平均律。可见，南北朝、隋唐五代时人都是将三律并用的。”①这个说法，在理论上，实践上都是错误的，且不符合中国音乐史的本来面目。在理论上来讲，异律各有其生律准度，这不同的生律准度，如果各自为政，势必产生尖锐的矛盾；在实践上，“异律并用”之音乐，势必不堪入耳。就中国音乐史的史实而言，隋唐以前的琵琶（尤其是清乐中所用）正是阮咸。这阮咸琵琶是运用隔声可以对其音律做微分音调整的乐器，其上所用乐律，正是四宫纪之以三之十二律吕。晋隋之前的古琴，尚是保守四宫之制的汉世卧箜篌；晋隋之后的古琴，也不是单单使用纯律，而是使用四宫纪之以三的十二律吕。所以，琴阮合奏，并非“异律并用”，而是同律相通。笙是固定音高乐器，各调可备其器，音律自可与琴阮相通。中国古代乐人绝不会有这“异律并用”之荒谬思想，来制造不堪入耳的噪声。

①杨荫浏《三律考》，载《音乐研究》1982年，第一期。

我以为，妄图创造任何一种单用一种生律法的律制来摆脱“律学的原罪”，或者无视不同生律法的矛盾，杜撰“异律并用”的神话，都是不切实际的。然而达到“天人合一”的至境，在十二律吕的逻辑框架中通用五度和三度生律法，却是我们在被局限的条件下，可能达到的目标。唐人卢仝《风中琴》中所吟“五音六律十三徽”的古琴，正是这样一种“声徽洽万方”的大音希声、变通无穷的弦琴。其原则，在今日之三弦（三味线）、二胡、坠琴、小提琴之上，已经发扬光大，而成为全人类的财富。梅纽因说：“西方不得不发明平均律，把每个音调得比真正的音准略高或略低一点，以适应不同的调和便于转调，从而促进了和声的发展。我不能假意说我不赞成这种哺育我的整个音乐生涯的发展，但同样也不能否认：平均律音乐腐蚀了西方人的听觉。印度音乐中由长低音所固定的纯五度好比是演奏前的前奏曲，是其它一切音程的标准，而它的不断出现也可以避免不经意地离开一个特定的调子。这种细致安排的结果使印度音乐家对音准的最细小的偏差，即乐音的更细小的分割很为敏感。这些分割在小提琴上是可以找到的，但经过粗略简化了的钢琴（或簧风琴）就无能为力了。”① 印度音乐的这种细小的音律分割，正是来源于中国古代“四宫纪之以三的十二律吕”。这种细小的音律分割，最早是在并用夏埙纯律及下徽之法的击筑一弦琴一类乐器上产生的。它最早的纪录，是在武丁五音孔殷代陶埙之上。这种细小的音律分割，在使用四宫纪之以三的十二律吕之卧箜篌上具备了调性的逻辑，至今犹存于古琴之上。今之小提琴的指板，正是由古琴之面板发展而来。古琴、三弦、龟兹长颈无柱五弦琵琶、二胡、坠琴、小提琴及整个提琴族乐器之为器，正是中国古代音乐美学思想“大音希声”的体现。此正所谓“器成则谓之行，器用之广则

①《梅纽因论音乐》，载中央音乐学院《外国音乐参考资料》1980年，第二期。

谓之变通，器效之著则谓之事业”①。把卧箜篌改造成古琴的隋代伟大音乐家——万宝常九泉之下有知，当可含笑瞑目。

概括地言之：中国之古琴，在晋隋之际，决然地把刚刚创立起来的品柱装置弃之不用。从而更加高扬了老子《道德经》之“大音希声”的思想。创立了一种神得其意，手应其节，无所滞碍，挥洒自如的多弦异音而每弦多音的无品柱乐器。晋隋之古琴舍柱用徽，是对于汉世卧箜篌初用胶柱的否定之否定。它表面上的简古，是上古无柱之击筑螺旋上升到一个更高水平的结果。它淳朴无华的形制中，包含了历史所赋予它的极其丰富的乐律内容。它一劳永逸地从根本上解决了十二律吕平均律、五度相生律、纯律三种生律法之间的繁复的矛盾。它为后世诸如三弦、二胡、坠琴、提琴族一类的弦琴，奠定了在琴面或琴杆或指板上按弦取音的乐器创造之指导思想。如果说先秦击筑是“大音希声”然而尚被局限在十二律吕范围内之一般弦琴的话，那末，晋隋问世，唐宋之后风靡的“五音六律十三徽”的七弦琴——中国古琴，则是“至乐通天”在自由王国翱翔的弦琴之冠。

卧箜篌，是中国古琴发展至汉魏时期的具有品柱装置的弦琴。它是今天这种五音六律十三徽之古琴的前历先导。今之古琴的丰富乐律内涵，及其大音希声，一弦多音之乐器创制指导思想，皆是源于由先秦击筑发展而来的卧箜篌一器。卧箜篌是整个中国古琴发展史，整个中国乐律沿革史中极其重要的一环。这个环节补上之后，全部中国古琴发展史，全部中国乐律沿革史之脉络便豁然贯通。然而它在完成了自己的历史使命之后，竟悄然隐去达一千六百年之久，以至于器失声亡，踪迹难寻。直至今日，嘉峪关魏晋墓室砖画之考古发现，才使人们终于识认了这个在中国音乐史上有过非常重要作用的乐器之历史地位。马克思曾经说

①王夫之《周易外传》。

过："作为媒介的运动，在它自身的结果上面消灭了，不曾留下任何痕迹来。"①卧箜篌的柱制，在今之古琴上面已经荡然无存，然而其作为古琴发展史上一段运动过程的结果，却仍然渗透于古琴的乐律内涵之中。

是为《卧箜篌——古琴考》。

①马克思《资本论》（第一卷），人民出版社1953年版，第80页。

一、琵琶初为“马上”之乐

发掘报告《嘉峪关汉画像砖墓》一文称之为“琵琶”的便携式弹弦乐器，见之于原编号：三号墓37号，前室西壁南侧下层（本书图版四）；六号墓中室西壁南侧下层（原未编号，本书图版五）；原编号：四号墓34号，前室西壁北侧上层（本书图版六）三幅砖画之中。其中图版四所绘之器，音箱介于梨形和圆形之间，腹板上有系弦复手及半月形响孔一双；长颈，三弦有轸（上方二轸、下方一轸），似有品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，从手形看，似用指弹。图版五所绘之器，音箱形如满月，腹板上有系弦复手及半月形响孔一双（因画面剥蚀，图中仅见一个）；长颈，四弦有轸（上下各二），有品柱若干。（此图品柱清晰可见，但观其画风，并非严格写实，所以不可作为立论依据。）奏法为横持，左手依柱按弦，右手鼓之，由于画面剥蚀，不知指弹拨弹。图六之器，音箱为梨形，腹板上有半月形响孔一（似应有二个半月形响孔，但图中仅见一个）；长颈，图中未见施轸之处；目见三弦、未见品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。此外，1977年发见的与嘉峪关魏晋墓同在一地而现今行政区划归酒泉县管辖的丁家闸5号晋墓壁画《墓主人燕居行乐图》之《西凉乐伎》部分有一琵琶乐伎（本书图版三）。乐伎所持琵琶，音箱介于梨形与圆形之间，腹板上有系弦复手及半月形响孔一双；长颈，四弦四轸十二品。奏法为横持，左手依柱按弦，右手似执拨弹奏。

“秦、汉至唐一段时期，琵琶二字成为多种弹弦乐器的总

称。”①在这个意义上，发掘报告将这四个弹弦乐器都称之为“琵琶”，是可以说得过去的。但在广义的琵琶名下，实际上存在着不同形制的许多种乐器。据沈知白先生说：“按琵琶这类拨弦乐器有长颈、短颈两种。……在汉代，从西域传入我国的是波斯的长颈琵琶；在南北朝传入我国的是波斯的短颈琵琶。”②这里所说的“波斯长颈琵琶”，即源于巴比伦经埃及传存的Pandoura；这里所说的“波斯短颈琵琶”，即后来称之为lute属于“西国龟兹”之部的碎叶短颈曲项琵琶。过去，人们对于唐琵琶曾受碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶的影响，均持一致的看法。但对汉魏式琵琶是否曾受过波斯长颈琵琶的影响，却有岐见存在。1978年文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究室编写的《中国乐器介绍》一书，在引用东汉刘熙《释名》文时，就删掉了琵琶“本出于胡中”一句③。这表明他们的意见与已故沈知白先生的意见是相左的。我认为，沈知白先生的意见更为符合实际情况。

汉末学者刘熙所著语源学性质的词书《释名》说：“批把，本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却为把，象其鼓时，因以为名之。”中国早就进入了安土重迁的农业社会。中国先秦之弦乐器的发展方向，是象二十五弦瑟一类适于定居生活的大型乐器。象琵琶这类马上之乐——带有游牧色彩的便携式弹弦乐器，确是在秦汉之际才产生于中国的西北边地。

应劭《风俗通义》说：“腊：谨按《礼传》：‘夏曰嘉平，殷曰清祀，周曰大腊，汉改为腊。’腊者，猎也，言田猎取兽以祭祀其先祖也。”这种“田猎取兽以祭祀其先祖”的祀典，是中国上古先民游牧狩猎生产方式的遗存。这种祀典，到了春秋时期在中原

---

①中国文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究室编《中国乐器介绍》，人民音乐出版社1978年版，第46页。

②沈知白《中国音乐史·汉魏时代》，原载上海音乐学院学刊《音乐艺术》1980年，第一期。

③见《中国乐器介绍》，人民音乐出版社1978年版，第48页注①。

一带，早就徒具其名而已失其实。《左传·僖公五年》载宫之奇语说："虞不腊矣。"这正是当时中原人对于田猎取兽之腊祭的态度。在这种情形之下，原先田猎取兽之腊祭，在中原便演变成为祈年卜吉之带有农业社会色彩的祭仪。《礼记·郊特牲》所载《蜡辞》说：

土反其宅，
水归其壑，
昆虫毋作，
草木归其泽。

这首《蜡辞》，正如杨荫浏先生所说："这里是希望不要有地震、水灾、虫害和杂草野树的丛生，正说出了从事农业劳动者的愿望。"① 但是在中原地区已进入农业社会之后，北狄与西域仍然保持着弯弓射猎，逐水草而迁的游牧狩猎的生产方式。他们的音乐，当时被称之为"马上乐"。所谓"马上乐"，正是北狄与西域游牧民族的音乐。"马上乐"，起初只是与中原农业定居生活之马下乐的对称。琵琶，这一类便携式弹弦乐器，起初正是"马上"之乐。

与刘熙《释名》"批把，本出于胡中，马上所鼓也"的意见一样，西晋傅玄《琵琶赋序》也说："（阮咸琵琶）《世本》不载作者，闻之故老云：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属作马上乐。""本是胡中乐，希君马上弹。"② 中国以"琵琶"一名统称之的便携式弹弦乐器，都是在西北边地受北狄、西域游牧民族之便携式弹弦乐器的影响而产生的马上之乐。这一点，在许多文献中都有反映。如孟

---

①杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第6页。

②唐·李峤《琵琶》诗。

浩然《凉州词》：

作得琵琶声入云，

……

那堪马上送明君。

杨维桢《鼙婆行》

梅卿马上弹鼙婆。（按："鼙婆"即"琵琶"。）

辛弃疾《贺新郎》：

马上琵琶关塞黑。

此外如敦煌遗书《王昭君变文》（伯二五五三）亦说：

管弦马上横弹，

即会途间常奏。

其中所谓"马上横弹"者，即是琵琶一器。但这里所说王昭君出塞时所弹的琵琶，当指受汉世卧箜篌影响而产生的阮咸琵琶。所以唐人储光羲《明妃曲四首》之二说：

胡王知妾不胜悲，

乐府皆传汉国辞，

朝来马上箜篌引，

稍似宫中闲夜时。

其中所谓"马上箜篌引"，即由阮咸琵琶奏出的卧箜篌琴曲。此所谓琵琶——阮咸，已不再是纯然的游牧色彩的"马上"之乐，而已是带有农业社会色彩的"马下"之乐了。

事物总是在不停地发展变化，秦汉之际，钟磬之类带有浓厚农业生活色彩的大型笨重乐器渐被淘汰，而琵琶、秦箏、卧箜篌一类或带有游牧色彩或比较轻便的乐器则为中原乐人所常用。也

就是说，原来的“马上乐”，与中原楚汉文化相结合，被吸收融化为新风格的“马下乐”。与此对应，“马上乐”也有了新的历史含义。唐·刘宪《奉和送金城公主入西蕃应制》诗说：

那堪马上曲，
时向管中吹。

唐·段安节《乐府杂录》载：“鼓吹部，即有卤簿、钲、鼓及角。乐用弦鼗、笳、箫。又即有哀笳，以羊角为管，芦为头也。警鼓二人，执朱旛引乐，衣文戴冠。已上乐人皆骑马，乐即谓之骑吹。”以上两段引文说明，唐时，原先有琵琶等弦乐在内的“马上乐”，已渐向鼓吹之乐转化，但在这转变的初期，二者之间并无明显界限。鼓吹所奏，仍是早期来自北狄西域包含有琵琶在内的乐曲，此所谓“那堪马上曲，时向管中吹”。其时，弦鼗（按：即三弦前身）一类的琵琶仍杂于鼓吹之部，而且仍然在马上奏之。

这种转化宣告完成的时代，最晚不过盛唐开元天宝时期。唐明皇《游兴庆宫作》一诗，便是我这一论断的佐证。其诗写道：

鼓吹迎飞盖，
弦歌送羽卮。

这就明确地将助饮的弦歌一类的乐调与鼓吹之乐区分开来。与此可以参照的是敦煌莫高窟晚唐156窟南壁下部《张义潮出行图》。图中在马上者，是吹角击鼓的鼓吹军乐；而在马下者，则是隋唐燕乐的西凉乐部，其中有擪鼓、拍板、横吹、长笛、琵琶、竖箜篌、笙、鸡娄鼓、腰鼓等乐器。这是盛唐及其后世的“马上”、“马下”之乐。自此以后，所谓“马上乐”中，便全无弦乐的踪影。《张义潮出行图》中的“马上乐”，在敦煌遗书《张义潮变文》（伯二九六二）中有如下的描述：“（仆射大败纳职城之回

鹘吐浑）于是中军举画角，连击铮铮，四面□兵，收夺驼马之类一万头疋。”这完全是唐代的定制，其制正如《唐会要》卷三十三《凯乐》条所述：“其‘凯歌’用铙吹二部，乐工等乘马执乐器，次弟陈列，如卤簿之式。”其所用乐器，正如郭茂倩《乐府诗集》卷二一“横吹”条所载：“横吹曲：其始亦谓之‘鼓吹’，马上奏之，盖军中之乐也。……其后分为两部：有箫、笳者为鼓吹，用之朝会道路，亦以给赐……；用鼓、角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”在此之后，到了宋代则有“随军番部大乐”①，“马后乐”②，是所谓“随在驾后，乘马动乐者”③。这是唐代之后的“马上乐”，所用乐器，均全无弦乐，完全是鼓吹之乐。“马上乐”就是这样渐渐地成为“鼓吹军乐”的专称。《金史·乐志》说：“鼓吹乐，马上乐也。”清·姚燮《今乐考证》引沈德符言说：“马上撞，即军乐。”此所谓“马上乐”，其原始仍是北狄、西域边地的乐调。所以《晋书·乐志》追溯其源而言：“鼓角横吹曲：鼓、案《周礼》‘以鼖鼓鼓军事。’角，说者云，蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，于是减为中鸣，而尤更悲矣”。“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐”。《旧唐书·音乐志》则说：“北狄乐，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。鼓吹本军旅之音，马上奏之，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。”这种初源于北狄系，后又杂以西域音乐文化的鼓角横吹军乐，在盛唐之后有了“马上乐”的俗称。“马上乐”自此以后，便专指以吹奏乐器：角、

①见《武林旧事》卷二“御教仪卫次第条”。
②见《都城纪胜》。
③同上。

笳、箫、觱篥、横吹之类，和打击乐器：鼓、钲、铙、钹之类乐器组成的鼓吹军乐。“鼓角横吹”之“马上乐”，是世界上最早的军乐队组织形式。《清史稿·乐志》说：“德宗光绪末年，仿欧罗巴、美利坚诸邦制军乐。”至此，欧洲铜鼓铜号之军乐，才取代了中国古已有之的“鼓角横吹”。但观其乐队组织形式，仍然不过是“鼓角横吹”之“马上乐”一类。

盛唐后期，开元天宝间诗人王翰《凉州曲》写道：

葡萄美酒夜光杯，
欲饮琵琶马上催。
醉卧沙场君莫笑，
古来征战几人回？

其中“马上”一语，正是指这种金鼓钲钲、画角悲鸣的催征军乐，以和悠扬悦耳的琵琶助饮之乐，形成强烈的对照。此诗之意境，可以唐人崔颢《赠王威古》之诗句作解，正是所谓：

相看未及饮，
杂虏寇幽燕。

与之诗意相仿的还有唐人李端《胡腾儿》诗。其诗：“丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发”之联，与王翰《凉州曲》“欲饮琵琶马上催”有异曲同工之妙。

综上所述，琵琶之初，是为北狄、西域系之“马上乐”，后来才成为中原乐人常用之乐器，而渐渐地变成了“马下乐”。但这是就音乐风格而言。琵琶在成为“马下乐”之后，仍不时于马背之上、驼背之上鸣奏于丝绸古道途中。此所谓“马上”，与北狄、西域系之“马上”，并不是一回事情。

二、中国最早产生的琵琶

——秦汉子(弦鼗)

中国之琵琶，其最早产生者，即“秦汉子”，也就是杜挚所说的“弦鼗”。据晋·傅玄《琵琶赋序》：“（琵琶）杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役百姓，弦鼗而鼓之。”这正如唐人虞世南《琵琶赋》所说：“闻诸前志，寻斯乐之所始，乃弦鼗之遗事，强秦创其滥觞，盛汉尽其深致。爰有达人演兹奇器，参古今而定制，拟神明而摅思；慰远嫁之羁情，宽绝域之归志。”常任侠先生发挥其说而作如下推测：“《论语》说：‘播鼗舞，入于汉。’鼗是中国的古代雅乐器，就是带柄的小鼓（按：俗谓之‘拨浪鼓’），在汉石刻画中，有这种鼗鼓的图象。大约在柄上张弦，达于鼓面，弹以作声，所以叫弦鼗，这是中国自己发明的最早的一种琵琶类型的乐器。”① 这种推测，是似有道理而并不成立的。

鼗鼓，是中国古传而有定制的乐器。卜辞中即有其器之象形字 。郭沫若先生说：“疑本革鼓之类。”从其字形看，当即有柄并且鼓腹两侧有系以小球之带纽的鼓。这种鼓，在奏时，将其柄左右转动，两旁带纽所系之小球便来回地轮打鼓面。鼗鼓在中国有很古的历史。《史记·帝王世纪》说：“帝喾高辛氏作六英之乐，又曰九韶始作鞉鼓。”我以为所谓“六韶”之乐，便是“播鼗舞”一类。“九韶”，又叫“大韶”、“箾韶。”在《周礼·春官·大司乐》中写作“大磬。”《大司乐》载：“舞《大

①常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》，载《音乐研究》1980年，第二期。

磬》以祀四望。”此所谓“磬”，即是鼗鼓。《周礼·月令》说：“命乐师修鞉鞞鼓。”文中的“鞉”，即“鼗”。鼓是八音之中“革”之属的乐器。“鞉”“鼗”两字，“鼓”和“革”，皆是意符；“召”与“兆”并是声符。所谓“鞉”、“鼗”，又有“鞉”、“磬”、“韶”的异体字。这些字所表示的，皆是“持其柄摇之，旁耳还自击”①的鼗鼓。《周礼·春官·大司乐》所说：以祀四望”的《大磬》之乐，是使用鼗鼓的乐舞这一点，在《大司乐》文中有明确的说明。《大司乐》载：“雷鼓、雷鼗，地上之圜丘奏之；灵鼓、灵鼗，泽中之方丘奏之；路鼓、路鼗，宗庙之中奏之。”由此可见，自《箾韶》之乐，到汉世于地上之圜丘祭祀太一、于泽中之方丘祭祀后土所用之乐，皆有播鼗舞的成份在内。曾侯乙墓出土之带柄小鼓一具（已残）② 当即鼗鼓，这正是此一漫长历史承袭过程的重要中心环节。它说明了在由《箾韶》之乐演进而来的荆楚《九歌》之乐，也有“播鼗舞”的成份在内。

《箾韶》，实际上即是“箾鼗”之乐。《诗经·商颂·那》写道：

猗与那与，
置我鞉鼓，
奏鼓简简，
衍我列祖。
汤孙奏假，
绥我思成。
鞉鼓渊渊，
嘒嘒管声。

---

①语出《玉篇》。

②承蒙湖北省博物馆祝建华先生见告，又见《音乐艺术》1981年第三期潘建明《随县古墓出土乐器》一文。

既和且平，
依我磬声。

其中所谓“鞞鼓渊渊，嘈嘈管声”，正是“箫鼗”之乐的写照；这一点，可由山东武氏祠汉石刻像之吹箫（排箫）兼播鼗鼓之乐伎得到确证。“箫鼗”之乐，是楚汉音乐文化的重要组成部分。“箫鼓流汉思”①，随着楚汉文化的远播，箫鼓（即箫鼗）之乐，也经古凉州之地的中介而流布于西域之地。在酒泉丁家闸晋墓壁画《墓主人燕居行乐图》中，即有播鼗舞的图像，敦煌北周290窟、隋302窟亦有播奏鼗鼓的乐伎图像。这些播鼗乐伎，皆已不再兼吹排箫。敦煌初唐321窟、盛唐126窟、盛唐320窟之“不鼓而鸣，自翔于天”的“天乐”中，有鼗鼓的图像。这些鼗鼓图像，也不再与排箫组合成套。在盛唐 217 窟北壁经变画之乐舞图中，播鼗乐伎与吹排箫乐伎也是分工而不兼奏的。这说明，汉代吹箫兼播鼗鼓的传统，在古凉州之地已经有所变化。经凉州中介而流布于西域之地的“箫鼗”之乐，在中亚之地也有所变化。陈旸《乐书》云：“鞞牢，龟兹部乐也。形如路鞞而一柄垒三枚焉。古人尝谓左手播鞞牢，右手击鸡娄鼓是也：”②鸡娄鼓，是龟兹乐、高昌乐、疏勒乐所用的乐器③。《旧唐书·音乐志》说：“鸡娄鼓，正圆，而手可击之处平可数寸。”鼗鼓与鸡娄鼓由一人兼击的方法，正是在龟兹之地由吹箫兼播鼗鼓之楚汉音乐传统演变而来。这也是龟兹为楚汉音乐文化之保留地的例证之一。林谦三先生说：“鼗是西域各族传授之于汉族，而与鸡娄鼓配合起来由一人兼奏之法，是汉族受之于西域各族的。”④ 现在看来，播鼗兼击鸡娄鼓之法，不过是在楚汉音乐文化保留地之龟兹经过变形而回授

①鲍照《代出自蓟北门行》。
②又见《文献通考》第一三六卷。
③据《新唐书·礼乐志》。
④林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第125页。

于中原之汉世吹箫兼播鼗鼓之法的遗风流韵而已。播鼗兼击鸡娄鼓之图像，曾见之于敦煌壁画。据敦煌初唐220窟、盛唐126窟、盛唐180窟、中唐112窟、中唐201窟、中唐240窟、中唐 258 窟、晚唐18窟、晚唐24窟、晚唐138窟、晚唐156窟、晚唐 172 窟、晚唐192窟壁画求之，左手播鞉牟——鼗鼓之乐工，是以右手兼击挟在左胁之中的鸡娄鼓，但也有以右手执杖敲击鸡娄鼓的。这种左手播鞉牟——鼗鼓，而右手以杖敲击鸡娄鼓的图像曾见之于日本西本愿寺等在吐谷沟发现的绢本佛画残片，及敦煌中唐 159 窟、中唐197窟壁画。此外五代前蜀王建墓之石棺东侧刻像南起第八人也是右手以杖兼击鸡娄鼓之播鞉牟乐伎。正因为龟兹乐部中鞉牟——鼗鼓往往与鸡娄鼓由一人兼奏，所以在敦煌晚唐 9 窟、晚唐172窟壁画中“不鼓而鸣，自翔于天”之“天乐”中，鼗鼓也与鸡娄鼓绘为挟在一起组合成套的乐器。流布于中亚之汉乐器鼗鼓，不仅用于乐舞之中，亦深深渗透于人民生活当中。郭义恭《广志》载：“罽宾大狗大如驴，赤色，数里摇鼗以呼之。”不仅如此，汉乐器鼗鼓还成为藏传密宗佛教的法器，成为宗教礼仪不可或缺的东西。

正因为鼗鼓本是中国古传而有定制的乐器，而且直至唐代以后仍在广泛使用，所以将其由节奏乐器改造成为便携式弹弦乐器是既无必要，也无可能的事情。其实“弦鼗”之所由生，正如常任侠先生所说：“秦地接壤胡地，也可能受有西北胡族音乐的影响，因而制成。”①我以为，所谓“弦鼗”，原是波斯长颈琵琶pandoura的意译。沈知白先生说：“从巴比仑先后传至埃及和希腊（公元前1000年）希腊人称之为pandoura（的乐器）……琴身小，张以羊皮，长颈的一端即插入其中。”②弦鼗之形制，

①常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》，载《音乐研究》1980年，第二期。
②沈知白《中国音乐史·汉魏部分》，原载《音乐艺术》1980年，第一期。

正类似此器。弦鼗是在 pandoura 东渐之后风行的便携式弹弦乐器，本无需乎另在鼗鼓“柄上张弦，达于鼓面，弹以作声”，而只需要直接对 pandoura 作一些必要的改造。如将其羊皮琴身换作类似鼗鼓的蟒皮“鼓头”等等。所谓“弦鼗”一名，正是以中国固有之乐器——鼗鼓之观念，去认识西域东渐之便携式弹弦乐器——pandoura的产物。

除了“弦鼗”这个意译专名之外，由西域东渐之便携式弹弦乐器 pandoura 还有一个象声的音译专名：“批把。”这个“本出于胡中，马上所鼓”之乐器的专名既有“推手前曰批，引手却曰把”的指事形声成份，又有外来语音译的成份。此正如常任侠先生所说：“这乐器既出于胡中，也就是从西域传来；则其名称，也应是西域语言的译音。古代梵语Bharbhu，义云拨弦。它并非专指某种乐器，而是这类乐器的总名。与刘熙《释名》批把，音义并同。当公历纪元前后，希腊有弦乐器Barbiton，又古波斯语Barbat，都是印欧语系的转变，同为这一类型的乐器的名称。”①中国之“琵琶”一名，正如西晋傅玄所说，是“以方语目之”②的西域外来语之音译。这正是中国汉魏式长颈琵琶也曾受到外来影响的明证。明确承认这一点，并不意味着中国人的低能。正如欧洲人接受了中国古代的四大发明——指南针、火药、造纸、印刷术也不意味着欧洲人的低能一样。这些都是中外文化交流史上的佳话。

“弦鼗”，在唐代，又被称作“秦琵琶”、“秦汉子”。东亚乐器专家林谦三先生以为：“唐朝新兴乐器阮咸，是根据南朝系琵琶秦汉子改造成的，附会有错误的创造传说。”③郭沫若先生也认

---

①常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》，载《音乐研究》1980年，第二期。

②傅玄《琵琶赋序》。

③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第244页。

为："（阮咸）原名'秦汉子'或弦鼗。"① 这完全是一种误会，而且是权威笔下的有力的误会。阮咸与弦鼗，是两种根本不同的乐器。阮咸确是受"弦鼗"之启发而始创造，但它与弦鼗有两个根本的不同之处：一是阮咸有柱，而弦鼗无柱；二是阮咸系用整木雕成，而弦鼗是将其长柄插入两面蒙革的鼓头。正因为如此，傅玄《琵琶赋序》在咏阮咸琵琶时，否定了杜挚"嬴秦之末，盖苦长城之役百姓，弦鼗而鼓之"的说法，而肯定了阮咸琵琶是在汉嫁乌孙公主于昆弥时，"使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属作马上之乐"的故老传说。傅玄"二者各有所据"②之说，正说明了二者所说原不是同一种乐器。这种认识，在《旧唐书·音乐志》中虽已有所模糊，但仍未彻底混淆。《旧唐书·音乐志》说："琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。推而远之曰琵，引而近之曰琶，言其便于事也。今清乐秦琵琶③，俗谓之'秦汉子'，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其它皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之'秦汉'，盖通用秦、汉之法。《梁史》称侯景之将害简文也，使太乐令侯龛斋曲项琵琶就帝饮，则南朝似无。……阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。"《旧唐书·音乐志》所谓之"琵琶"，可分为以下四类：

1.所谓"秦琵琶"者："俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。"

2.所谓"亦秦琵琶"者："项长过于今制，列十有三柱"。这是汉魏阮咸琵琶的制度。

---

①郭沫若《历史人物·隋代大音乐家万宝常》，新文艺出版社1953年版，第183页。

②傅玄《琵琶赋序》。

③原文为"奏琵琶"，据杨荫浏先生意见改。

3.所谓“疑是汉制”者：“充上锐下，曲项，形制稍大”，即南北朝之际东渐，而渐渐风靡于唐朝的碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶。其梨形音箱是倒持的，故谓之“充上锐下”。

4.所谓“兼似两者制”：“谓之‘秦汉’，盖通用秦、汉之法”。这一名称，似可适用于介于上述秦琵琶——弦鼗与汉魏琵琶——阮咸二者之间的龟兹长颈直项琵琶。

中国古代通称之为“琵琶”的上述四大类及其变体的便携式弹弦乐器，在《旧唐书·音乐志》中，虽说时代有前移后挪之嫌，但其统系依然可以分辨得出来。真正把“秦汉子”与“阮咸”混为一谈的始作俑者，是《通典》的作者杜佑。其《通典》说：“今清乐之秦琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：体圆柄长，柱有十二。”自此以后，柱有十二（或十有三柱）的阮咸，便和“弦鼗之遗制”的秦汉子混为了一谈。在此之前，它们之间，原有一条清楚的界限：阮咸“柱有十二”；秦汉子，“弦鼗而鼓之”，必是无品柱之乐器。

所谓“秦汉子”，并非是指后人称为阮咸的汉魏式琵琶，而是秦汉以来以至唐宋在广义的琵琶名下的今之“三弦”的始祖。它是在秦汉之交时风行的新兴乐器，因之与汉魏式琵琶——阮咸区别而特称之为“秦琵琶”、“秦汉子”。陈澧《声律通考》说：“三弦即古之琵琶。”此所谓“古”，其上限应推至秦代。童伯章先生《中乐寻源》一书说：“盖琵琶本四弦，三弦者，减去琵琶一弦也。”其实，《旧唐书·音乐志》所谓“四弦”，乃是汉魏琵琶的别名。《志》载：“琵琶，四弦，汉乐也。”阮咸一类之汉魏琵琶，原是受“弦鼗”一语所指波斯pandoura一类便携式弹弦乐器的启发，改造汉魏古琴——具有品柱装置的卧箜篌而新创的乐器。固守四宫传统的汉魏古琴——卧箜篌之弦制，通常是为四弦。所以汉魏琵琶——阮咸琵琶的弦制，通常也

是四弦。《全唐诗·卷十九·相和歌辞》李贺《蜀国弦》注说："四弦，古有四曲。其张女四弦，李延年四弦，严卯四弦三曲阙，止传蜀国四弦一曲。"唐人所谓"四弦"，正是指由楚汉弦乐——卧箜篌发展而来的汉魏琵琶——阮咸一类。这是一个泛指，其说，是以唐人所见为准的。在汉代之前以及汉初，琵琶的弦制，一开始并没有固定为四弦。据朝鲜玄琴和今存于南亚的三弦十二柱鳄琴求之，汉代当有三弦之卧箜篌的存在。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之器（本书图版四），即是与此同类的三弦阮咸。所以，起于秦代的弦鼗之遗制——秦汉子的三弦之制，更无须乎从琵琶四弦中减去一弦。反不如说，秦汉子三弦之制，是更为古老的弦制为好。

清代学者毛奇龄《西河词话》说："三弦起于秦时，本三代鼗鼓之制而改形易响，谓之弦鼗。唐时乐人多习之。"正如毛奇龄所说，今之称为"三弦"的乐器，是由起于秦时的弦鼗发展而来。"唐时乐人多习之"的"秦汉子"，即是此器。其初，本是胡乐。后来，则不仅仅是将 pandoura 之张以羊皮的音箱，改造成为两面蒙以蟒皮的鼗鼓之头——鼓头；而且将其琴柄，改造成为中空的指板。正因为如此，三弦之上，也可以运用古琴因共鸣箱与指板的结合而产生的特殊的演奏手法——"走音"。初之名为"弦鼗"，唐代易名为"秦汉子"，元代复出时名之为"三弦"的乐器，在所有的中国"琵琶"一类便携式弹拨乐器中，是唯一可以象晋隋之后的古琴——五音六律十三徽之七弦琴那样不受品柱限制，而可以随意吟揉滑抹的乐器。童伯章先生《中乐寻源》一书说："三弦之柄不设柱，意与琴同。"的确，三弦到了后来，是受到了七弦琴的影响，不仅将其琴柄改造成为中空的指板，而且音律系统，也与七弦琴有相似之处。但究其原始，三弦之不设柱，本是其固有的传统。三弦与琴（七弦琴）在中国封建社会里，身价并不一样。琴，可谓之"雅"；三弦，可谓之"俗"。

琴是士大夫的逸兴，弹琴须正襟危坐，焚香浴手；三弦却常常是乞丐随身携带，用以乞食的工具。三弦之于瞽者，在初学时更便于借比常人精细灵敏的听觉，于吟揉滑抹之中逐渐熟悉音位。解放以前，甘肃河西走廊有许多精于此器的“张弦子”、“王弦子”、“李弦子”，而又大多为盲人者，正是由于这个原因。三弦在古代之所以俗谓之“秦汉子”，正是因为它是这样一种雅俗共赏的大众化乐器。其有俗名者，盖因为它在民间广为流行之故。

秦汉子——三弦，自秦入汉，历魏晋南北朝而风靡于隋唐。毛奇龄“唐时乐人多习之”之语，并非虚言。在敦煌莫高窟壁画中，自北魏至晚唐，都有这一乐器的形象资料。敦煌435窟北魏壁画中，有长颈无品，音箱近于梨形而似为椰壳（匏）的秦汉子；39窟盛唐壁画中，有长颈无品，音箱圆形制如阮咸之音箱的秦汉子，其器用手搠弹；112窟中唐壁画中，有长颈无品，音箱近于梨形而似为椰壳（匏）的秦汉子，其器亦用手搠弹，在其下部，还有一羽人搠弹秦汉子而舞；159窟中唐壁画中，亦有一秦汉子；9窟晚唐壁画中，绘有一音箱近于今制的秦汉子，此器也是以手搠弹；138窟晚唐壁画中，亦有一秦汉子。这些乐器皆是三根琴弦。虽然，其中有些乐器，在音箱形状构造方面，与古之弦鼗鼓头有所不同，但其主要的特异之处：三弦、长颈、无品、却一直固守未变。“三弦”之名，在唐·崔令钦《教坊记》中就已出现，而且是与“琵琶”分列别称之的。但林谦三先生却说：“三弦之名称起于何时？若说三根弦的乐器，有三弦琴（唐清乐），三弦的琵琶（唐时骠国的龙首琵琶、云头琵琶），都比所谓三弦还早出现于史上，当然和后来的三弦没有任何关系。真正的三弦，似乎起始在元代。”① 他的根据是明代杨慎《升庵外集》的如下文字：“今之三弦，起于元时。《小山词》

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第229页。

云：‘三弦玉指，双钩草子，题赠玉娥儿。’”这段文字，后人多所征引，但象林谦三先生这样把元代之三弦与中国历来的三弦乐器之间的联系截然斩断者，都是很少见的。正因为他武断地斩断了三弦在中国自然发生成长的历史，所以他的考证也就很难顺理成章，而只能得出一些似是而非、模棱两可的结论。诸如：“三弦是由于蒙古人早就爱用的一种不知何时起源于外国的三弦乐器——可能象二弦丹不尔或二弦胡琴样的，——因西征而传入了三弦的丹不尔或塞他尔，于是又参酌其它胡琴类的构造，由蒙古人或汉人之手，根据这一资料而改造新作出来的。”① 其实，正如林谦三先生自己承认的，丹不尔、塞他尔和中国的三弦之间，有诸如有品与无品；粗颈与细颈；二弦与三弦等等的不同。另外，如就三弦之颈贯通于槽——琴柄插入鼓头之内，其槽（音箱）为两面蒙革之装置这一特点而言，三弦与弦鼗之渊源关系是更加显而易见的。可以这样认为：秦之弦鼗，在唐代则称之为“秦汉子”，并与“琵琶”加以区分而称之为“三弦”。其进入宫廷乐部者，在保存其三弦、长颈、无品的主要特异之处的前提下，形制稍有改变。而流于民间者，则固守秦之弦鼗旧制。由于此器制作简单，易于操弄，所以流于民间数百年而经久不衰，以至传于后世。在进入隋唐宫廷乐部之秦汉子寝息消亡之后，流于民间的秦汉子，于数百年之后，于元代复出，时人以“三弦”称之。这个名字，自此便取代了旧有的“弦鼗”、“秦汉子”等名，而一直流传至今。如此认识，方可解释为什么元代“出现”之三弦，恰如古籍曾经明载而竟“失踪”千年的“弦鼗”。原来，弦鼗并没有失踪，而只是改名易姓为“秦汉子”，在唐代风头出足之后，又在民间沦落了数百年之久，以至不被后人所知。后人把“秦汉子”当成了阮咸，以至于使三弦蒙受了“历史不清”的不白之冤。正

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第236页。

因为此冤不白，所以中外学者就关于“元代出现”之三弦一器的渊源所作的考证工作，不但没有弄清三弦的历史沿革，反而把简单的史实搞得更加扑朔迷离。我之所见，只有童伯章氏悟到了“秦汉子”即是三弦之曾用名的道理。但是，他在其《中乐寻源》一书中，却又把傅玄所咏之阮咸琵琶和三弦混为一谈了。这实在是遗憾之至。杨荫浏先生新近发表的《中国古代音乐史稿》（上册）说：“（秦汉子）这种琵琶的音箱，既然可以与鼗鼓相比，则它必然是圆形的，是两面蒙皮的，而且形体是小的。到了后来，这一乐器，也曾被称为‘秦琵琶’。……（人们在讲到‘秦汉子’的时候）常常强调‘秦汉子’为小，暗示着他们取以相比的这个古老的‘琵琶’，其音箱是比较大的。这古老的琵琶，后来曾被称为‘汉琵琶’，又曾被称为‘阮咸’。①”看来，杨荫浏先生已经注意到了秦汉子与阮咸在形制和时代方面的差异。但他仍未指出二者最重要的差异是品柱的有无，更没有将无品柱装置的秦汉子视作三弦的先祖。

这里需要着重说明的是：中国之最早的琵琶——弦鼗，或称秦琵琶、秦汉子、三弦，从一开始便是以指搠弹的。刘熙《释名》所谓“推手前曰批，引手却为把。”正是以指搠弹之义。这种以指搠弹之法，是中国琵琶也是三弦的特色。唐·崔令钦《教坊记》载：“平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓之‘搠弹家’。”这是与碎叶短颈曲项琵琶显然不同统系的琵琶奏法。其法，当源于中国弦琴——卧箜篌、筝、瑟、琴一类乐器。秦汉子——三弦所用的搠弹法，有不少实证。敦煌壁画中的秦汉子——三弦，凡是可以目详其演奏手法的，均以指搠弹。这种以指搠弹的三弦演奏手法，在中国历时两千年之久，至今犹存。日本“三味线”之用拨，当是其变种流亚，而非其正

①杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），音乐出版社1981年版，第130页至第131页。

宗。

秦汉子——三弦，自明代以后，另兴一名是为“弦索”①。固然“弦索”一名，到了后来几有成为统称弦鸣乐器之属名的势头；但在其初始，却不过是秦汉子——三弦的异名。清·李渔《笠翁偶集》说：“弦索之形，较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜。”由此可知：“弦索”是一种修颈的乐器，此其一也。又，明·沈宠绥《度曲须知》则说：“今之弦索，非古弦索也；古人弹格，有一成定谱，今则指法游移，而鲜可捉摸。”这是在认定古之弦索皆是依品而弹（弹格）之琵琶的成见支配下而发的谬论，但却向我们透露了这样一个信息：明人所用“弦索”，乃是无品柱的乐器，此其二也。再，沈宠绥《度曲须知》还说：“惟是弦徽位置，其近鼓者，亦犹上半截箫孔，音皆渐揭而高；近轸者，亦犹下半截箫孔，音并转低而下。”其所谓“鼓”，当即“鼓头”。由此可知，“弦索”确是“弦鼗”之遗制，此其三也。将此三点：修颈、无品、鼓头为槽综合，便可确认“弦索”是为弦鼗之遗制——秦汉子亦即三弦。

三、龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——“秦汉”

《旧唐书·音乐志》谓之“秦汉”的长颈直项无柱五弦琵琶，是深受楚汉音乐文化影响之古代龟兹乐人创造的乐器。

龟兹地处中亚，正在丝绸之路中段，是东西文化交汇的地区。比较而言，龟兹与中国中原地区有更为紧密的联系。龟兹长

①唐·元祯《连昌宫词》即有“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。”之句，但其时此名虽有而未时兴。

颈直项无柱五弦琵琶，其器之形介于秦琵琶——弦鼗与汉琵琶——阮咸之间。因此，《旧唐书·音乐志》特称之为“秦汉”。这个名称，充分说明了龟兹长颈直项无柱五弦琵琶与中国中原音乐文化的血缘关系。这种血缘关系，可由以下几个方面得到说明。

1.龟兹长颈无柱五弦琵琶初呈棒状，究其根源，是由击筑发展而来。“秦汉”在唐代曾被称作“忽雷”、“龙首琵琶”。这些名称，充分显示着它们与中国古代击筑一类“鳴琴”的渊源关系。

2.龟兹长颈直项无柱五弦琵琶，后来又呈棒状梨形。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之“秦汉”（本书图版六），即是棒状梨形。这种棒状梨形的“秦汉”，产生于梨形音槽的碎叶短颈曲项琵琶之前，其形正近于汉魏琵琶——阮咸之初型。汉魏琵琶阮咸之初，其音槽近于梨形和圆形之间（参见本书图版三、四），这是由其制造技术所决定的。

中国之弦琴，都是用整木雕成。据《随县曾侯乙墓》一书介绍，曾侯乙墓之五弦、十弦击筑，通体都是“木料雕成”①。其后的汉魏古琴——卧箜篌、晋隋古琴——五音六律十三徽的七弦琴，都是如此。晋·顾恺之的《斲琴图》，充分地显示了中国弦琴制造技术的特异之处。所谓“斲”，《说文解字》释为：“斫也，从斤，从豚。”“斲琴”，是以利斧砍削整木而制弦琴之意。此正如李商隐《蜀桐》一诗所写：

玉垒高桐拂玉绳，
上含非雾下含冰。
枉教紫凤无栖处，
斲作秋琴弹《怀陵》。

①《随县曾侯乙墓》，文物出版社1980年版，第5页。

中国汉魏之阮咸琵琶，也是如此制成。晋人孙该《琵琶赋》说："惟嘉桐之奇，生于丹泽之北垠，下修条而迥迥，上糺纷而干云，开黄钟以挺干，表素质於苍春。然后托乎公班，妙意横施，四分六合，广袤应规，迴风临乐，刻蚀流离。"唐人虞世南《琵琶赋》也说："既而班尔运能，均绳将设，求嘉木於五岭，取殊材於九折，剖文梓而纵分，割香檀而横裂。"这些"运斤成风"的刻意描述，说明阮咸琵琶与中国其它弦琴一样，都是用木料砍削而成。随着阮咸琵琶的西渐，中原的"斲琴"之术，也传到了西域。时至今日，这种斲琴之术，在我国新疆少数民族的语言中仍有所反映。简其华先生说："在哈萨克语里，'冬'是粗糙的木刻，'不拉'是张弦。合起来'冬不拉'就是在一个挖空的木头上张弦的乐器。在新疆哈萨克牧民中，至今仍然可以找到用一块木头挖空制成的冬不拉。最初的冬不拉，琴箱的制作粗糙，用松木挖空而成。采用几块木板粘合为琴箱，安品柱的冬不拉，是后来才有的。"① 这正是斲琴之术的遗风。新疆少数民族的便携式弹弦乐器，大多都是如此，周宗汉先生说："（塔吉克族乐器——六弦的热布卜）一般通体由一块木头挖成。""赛依吐尔，通身用杏木制作。"② 这种斲木成琴的传统，即使是在我国竹林丛生的西南，也一直被固守着。彝族支系阿细人之长歌《阿细的先基》唱道：

村边生长的戈木树，
是做大三弦的好材料。
我拿着斧子，
去把戈木树砍倒。
挖空树心做成大三弦，

①简其华《冬不拉》原载，《乐器科技》1979年，第四期。
②周宗汉《塔吉克族乐器》，原载《乐器科技》1979年，第一期。

背看它去找姑娘跳。①

这些，都是中国古代制琴技术的活的化石。这些由斧砍而成的“琵琶”其音槽自修颈渐渐扩之为圆形，初呈梨形之状。阮咸之初，便是如此。后来，阮咸之音槽进化定制成为满月之形，而龟兹长颈直项无柱五弦琵琶仍固守棒状梨形之制。其形正介于秦琵琶——秦汉子即弦鼗与汉琵琶——阮咸之间，故称之为“秦汉”。

3.龟兹长颈直项无柱五弦琵琶，起初是为三弦无品之器，正是秦汉子——弦鼗即三弦之一类。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之器，正是如此（本书图版六）。周宗汉先生说：“赛依吐尔，是塔吉克族弹弦乐器中一件极富特色的乐器。赛依吐尔是波斯语言（按：即 Setar）。‘赛依’是数字‘三’，‘吐尔’是‘琴弦’，即三弦琴之意。”② “赛依吐尔”，是早期“秦汉”之遗存。过去，人们根据其名属于波斯语系，总是把它视为波斯乐器。我以为，“赛依吐尔”（Setar）与其说是波斯系乐器，倒不如说它是中国系的乐器。其三弦之制，正与秦琵琶——秦汉子即弦鼗相同，而与埃及传入波斯的pandoura的二弦之制有异。埃及传入波斯之长颈琵琶，本有pandoura之专名，故所谓Setar，似是中国之弦鼗——唐时即有“三弦”一名之乐器在中亚之地的译名。

4.龟兹长颈直项无柱五弦琵琶，正如今之：“赛依吐尔”一样，是一种“浑不似”的变体乐器。《明会典》载：“浑不似，制如琵琶，直颈无品，有小槽，圆腹如半并榼，以皮为面，四弦，皮绌，同一孤柱。相传王昭君琵琶坏，使人重造如其形小，昭君笑曰：‘浑不似’，遂以名。《元史》以为‘火不思’，今以为‘胡拨思’，皆相传之讹”。此所谓“浑不似”，在《文献通考》中又称之为“吴拨四”。《通考》说：“琵琶修项而小，

①《阿细的先基》见《中国民间长诗选》（第二集），上海文艺出版社1980年版。

②周宗汉《塔吉克族乐器》原载《乐器科技》，1979年，第一期。

曰‘秦汉子’，今京师有‘吴拨四’、‘土尔密失’、‘叉儿机’等”。我以为，“浑不似”之语源，正是中国古代之“箜篌”一名。林谦三先生说：“火不思的原语qobuz，本来不是一个特定乐器的专名，而是包括各种弦乐器的泛称。据伯希和说：汉代的箜篌（坎侯、空侯）之名，即由此qubuz一语——同义的蒙古语有qurur（qugur），Xu′ur（Hu′ur）Xūr（Hur）——产生出来的。”① 又说：“回纥文（土耳其语的一分支）写的以汉译的经为底本的《贤愚经》里，箜篌的音译qunqau是和qobuz（按：即‘火不思’）当做同义语用的。说不定有人要说：唐的箜篌（不论卧箜篌、竖箜篌）传于回纥，一方面有译其音为qunqau，而另一方面也用本国语的qobuz称之，所以qobuz并不就指后来的火不思。此说也有其一理。不过我以为qobuz原义是弦乐器的泛称，所以也用来代替箜篌字。至于后来对火不思这乐器，当然就叫qobuz的；所以中国汉语译音为浑不似、火不思等名。”②

现在看来，回纥语之qunqau、土耳其语之qobuz，当即中国汉代由殷商之鼗发展而来的坎侯一器之名的音译。此一名先是作为弦乐器的泛称，后来又作为龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉一类变体便携式弹弦乐器的专名。此名之再度回授于中原，才产生了“火不思”之类的中国名称。所谓“火不思”，是qobuz的音译；而所谓qobuz又是坎侯、空侯的音译。转了一个圈子回来，便显得扑朔迷离了。我以为所谓“浑不似”，不过是附会qobuz之音译的名子而已。但这附会的名称，确也道出了这类乐器的特点所在。龟兹长颈直项无柱五弦琵琶，长颈直项无柱与弦鼗正同；却又用整木雕成有介于梨形与圆形之间的音槽且与琴杆相连，这又与阮咸一样。这种初谓之“秦汉”的乐器，还有一系列的变体：有的音槽张以皮面，类似弦鼗之鼓；有的在柄上设丝

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第239页。
②同上，第240页。

线的音位标志，虽然并无品柱，但其音位却与阮咸柱制相当。今之“赛依吐尔”，则正是其典型代表。“赛依吐尔”无品柱装置，其左手揉、吟、滑、抹的手法，完全是中国三弦的韵味；其琴身用一整块木头挖成，是中国斲琴之术的遗风，故其共鸣箱与琴身相连；其指板上虽无品柱装置，但又有采用阮咸音律的十三道丝线品柱，此丝线品柱，是由匏琴约而束之的絛轸进化而来，这正是符合“徽”之本义的琴徽。这种种特异之处与埃及传入波斯的pandoura根本不同，与中国固有之击筑、卧箜篌、秦汉子——弦鼗、阮咸也不尽一致，真正是个非驴非马“浑不似”的乐器。这些所谓“浑不似”的乐器之上，汉民族音乐文化的影响，比之波斯音乐文化的影响，要更为深刻得多。《旧唐书·音乐志》将这种介于弦鼗和阮咸琵琶之间的龟兹琵琶称之为“秦汉”，正说明了它与中原音乐文化的亲密关系。

《隋书·音乐志》载：“《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号称《秦汉伎》。”龟兹长颈直项无柱五弦琵琶，正是《秦汉伎》所用之主要乐器之一，故谓之“秦汉”。这里所说的“秦汉伎”，正是所谓的“土龟兹”、“齐朝龟兹”。这是保留楚汉音乐文化传统的龟兹乐舞，后来，则并入西凉乐之中。因此，《隋书·音乐志》把其归于西凉乐属下，而称之为“秦汉伎”。“中管五弦初半曲”①。龟兹长颈直项五弦琵琶，是隋唐乐部中的主要乐器之一。唐人以“秦汉”称之的龟兹长颈直项无柱琵琶，在敦煌壁画中比比皆是。248窟北魏壁画、249窟西魏壁画、285窟西魏壁画、288窟西魏壁画、290窟北周壁画、294窟北周壁画、296窟北周壁画、297窟北周壁画、438窟北周壁画、56窟隋代壁画、304窟隋代壁画、180窟盛唐壁画之龟兹长颈琵琶——秦汉，尚存棒状之形。其中：

①语出唐·王建《冤裳词十首》。

249窟之棒状秦汉，为梨形曲项，显示着与碎叶琵琶的综合；56窟隋代壁画和180窟盛唐壁画之棒状秦汉，已采用阮咸的四弦之制；285窟西魏壁画、290窟北周壁画中的棒状秦汉，正是五弦之制。这种长颈直项无柱的五弦龟兹琵琶——秦汉，除上述二例外，在敦煌石窟中可以确认的还有：251窟北魏壁画、299窟北周壁画、301窟北周壁画、379窟隋代壁画、380窟隋代壁画、390窟隋代壁画、392窟隋代壁画、398窟隋代壁画、404窟隋代壁画、418窟隋代壁画、420窟隋代壁画、421窟隋代壁画、423窟隋代壁画、433窟隋代壁画、321窟初唐壁画、322 窟初唐壁画、386 窟初唐壁画、148窟盛唐壁画、217窟盛唐壁画、225窟盛唐壁画、201窟中唐壁画、360窟中唐壁画、172窟晚唐壁画的形象资料。此外，细部虽然不明，但可以判定为龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉的形象资料，还见之于：389窟隋代壁画、390窟隋代壁画、425窟隋代壁画、188窟中唐壁画之中。在敦煌220窟初唐壁画、128窟晚唐壁画、144 窟晚唐壁画中，我们还可以看到四弦的龟兹长颈直项无柱琵琶——秦汉。在上面所有这些龟兹琵琶——秦汉的形象资料中，可以确认为左手以指弹奏的共三例：272窟北凉壁画、390窟隋代壁画、386窟初唐壁画。可以确认为用拨的有六例：290窟北周壁画、217窟盛唐壁画、201窟中唐壁画、360窟中唐壁画、128窟晚唐壁画、144窟晚唐壁画。以左手指弹的形象资料，比用拨的形象资料年代较早。

长期以来，人们一直把碎叶短颈曲项梨形音槽四弦四柱的琵琶——（lute）当做“龟兹琵琶”。这个错误的印象，是由《新唐书·骠传》而来，又为林谦三先生所强调加深的。《传》载：“有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰，刻木为虺首。张弦无轸，以弦系项。有四柱，如龟兹琵琶。”林谦三先生强调说：“这独弦匏琴的‘有四柱，如龟兹琵琶’一语，为龟兹琵琶柱制的有力资料，不可忘记。”① “隋唐代的最普通之琵琶四弦四柱，是无

可疑的。”② 林谦三先生认为：“古来中国称为琵琶的，大别有两种。一为汉魏式琵琶，其形圆体长颈，四弦十二柱。唐的阮咸，可以认为是其变种。一为伊朗式琵琶，是比前者稍晚传自西方的乐器，后世称之为琵琶的是这一种，有四弦四柱。”③ 这些言说，并不合历史的事实。在魏晋隋唐之世，中国乐坛上，并非只有“两种”，而是共有四种琵琶在竞奏争鸣。这四种琵琶，正如《旧唐书·音乐志》所说，是为：

1.秦琵琶——弦鼗之遗制，长颈插入鼓头、三弦无品的“秦汉子”；

2.汉魏琵琶——又称“阮咸”，长颈直项、圆槽、四弦十二柱；

3.曲项琵琶——短颈、梨形音槽、四弦四柱；

4.秦汉——外形介于秦汉子——弦鼗与阮咸琵琶之间；长颈、直项、棒状梨形、五弦，初无品柱，后有用丝弦扎以十三道品柱的。

其中，“秦汉子”与“阮咸琵琶”是中国人创造的乐器。短颈曲项琵琶是碎叶之地的西域乐人受阮咸琵琶的启发而创造的乐器。“秦汉”则是深受华夏音乐文化之泽的龟兹人创造的乐器，这才是真正的龟兹琵琶，是为“土龟兹”——保留楚汉音乐文化风格并带有龟兹地方色彩的原色的龟兹乐，“齐朝龟兹”——南北朝时回授于中原并经再度汉化的龟兹乐所用的乐器。碎叶短颈曲项琵琶后来之所以也被称作“龟兹琵琶”，是因为，这种乐器最早是“西国龟兹”所用的乐器。其所谓“西国”，是指“西突厥”而言。《隋书·音乐志》说：“（龟兹乐）其声后多变易，至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部。”又说：“今曲项琵琶、

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第439页。

②林谦三《隋唐燕乐调研究》郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955年重印，第114页。

③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第257页。

竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。”短颈曲项四弦四柱琵琶，正是在南北朝时期经龟兹东渐、使用于“西国龟兹”之部的乐器，而非真正的龟兹琵琶。真正的龟兹琵琶，是“华夏旧器”——与楚汉音乐文化有血缘关系的长颈直项无柱五弦之器。

刘商《胡笳十八拍·第七拍》说：

龟兹觱篥愁中听，
碎叶琵琶夜深怨。

郭沫若先生说：“(碎叶)城在碎叶水南岸，说者谓即托克马克，在现在的苏联哈萨克境内。隋唐时代为西突厥建牙之所，玄奘以贞观三年（629）见西突厥叶护可汗于此处”（见《大慈恩寺三藏法师传》卷二）①。刘商所说的“碎叶琵琶”，当指“西国龟兹”之乐所用的短颈曲项四弦四柱琵琶。其所说“碎叶琵琶”与“龟兹觱篥”对称，分明是不同统系的乐器。此所谓华、夷之分，是泾渭分明的。

在碎叶短颈曲项琵琶传入之前；真正的龟兹琵琶——秦汉早就传入了中原。在最初它被特称之为“屈茨琵琶”，又特意说明其弦数为五，故又称作五弦。杜佑《通典》说：“自宣武已后，始爱胡声。洎于迁都，屈茨（龟兹）琵琶——五弦、箜篌、胡篴、胡鼓、铜钹、打沙锣，胡舞、铿锵镗镗，洪心骇耳。”《文献通考》亦载：“后魏宣武酷嗜音乐，其器有屈茨（龟兹）琵琶。”《旧唐书·音乐志》则说：“五弦琵琶稍小，盖北国所出。”苏祇婆所弹之器，即是这五弦的龟兹琵琶。《隋书·音乐志》载：“先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆从突厥皇后入国，善胡琵琶。……有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也”。王光祈先生根据此说而言：“所谓‘五均’，本可用‘五弦琵琶’以说明之，每弦代表一均。而且唐杜佑《通典》卷一百四

①郭沫若《李白与杜甫》，人民文学出版社1971年版，第4页。

十四《丝五·琵琶》段下，亦有‘五弦琵琶稍小，盖北国所出’之语，并非毫无根据。”① 但由于王光祈先生对龟兹古代音乐的特异性未有深入的了解，以为“当时西域各国音乐实在‘亚剌伯波斯音乐文化’势力范围之下”②；又由于王光祈先生未见到较早年代之五弦琵琶的文物资料。所以他又说：“亚剌伯古代琵琶系四弦，而且用‘四阶定音法’（壁如由姑洗到南吕）。直到西历纪元后第十世纪（约在吾国五代时候），始加为五弦。故余所拟苏祇婆琵琶，亦为四弦，而将黄钟置在第二弦第二相之上”③。实际上，当时的西域地区中，龟兹“管弦伎乐特善诸国”④ 西突厥的音乐，传入中原之被称作“西国龟兹”，正是其在龟兹音乐文化势力范围之下的明证。龟兹乐人苏祇婆所谓“五旦”的旦字，就是梵文的Tana，五旦在字意上，应当作为五条弦来讲。据《隋书·音乐志》载：“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。”这与《管子·地员篇》的五声完全一致，与《乐汁图徵》之“五均”完全一致，而与碎叶之地的短颈曲项四弦四柱琵琶的弦制不同。所以，龟兹人苏祇婆所弹之器，应是出现在敦煌251窟北魏壁画、290窟北周壁画及其它诸窟敦煌壁画等形象资料中的“秦汉”——龟兹长颈直项无柱五弦的琵琶。郑译所谓“弦柱相饮”，完全是另有所指的臆说。后人据此悬拟苏祇婆琵琶为四弦四柱，也根本不符史实。林谦三先生说：“（《通典》所载）如果是确有根据的话，那么后魏时代已经认识到五弦的了。”⑤ 可他又说：“但是，今天没有隋以前的根本资料，还是不要速断五弦出现在中国的确实年代吧。”⑥ 现在，根据敦煌251窟北魏壁

①王光祈《中国音乐史》上册，音乐出版社1957年版，第108页。
②同上。
③同上。
④唐·玄奘《大唐西域记》。
⑤林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第284页。
⑥同上，第285页。

画及其它敦煌早期壁画的形象资料，对中外学人悬拟苏祇婆所用之器为波斯四弦四柱曲项琵琶的种种言说，皆可置之不论。林谦三先生曾经说过："五弦，一名五弦琵琶，直项而不同伊朗系的曲项琵琶，是发育在印度，六朝后半经中亚传入中国内地的乐器。"① 与此说相反，谷苞先生则另申一说："关于五弦直颈琵琶的起源，还需要作深入的研究。但是，我们初步认为，五弦直颈琵琶是古代龟兹人创造的。"② 基于如上所述的种种理由，我认为谷苞先生所说，是更近于历史真实的。

龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉，是由中国远古匏琴之后裔击筑发展而来的棒状琵琶，因之又称为"胡琴"。陈旸《乐书》说："唐文宗朝，女伶郑中丞善弹胡琴；昭宗末，石傪善胡琴。即琴一也，而有擅场。然胡汉之异，特其制度殊耳。"据陈旸所说，胡琴与汉琴，原本是同一统系而稍有差异的乐器。胡琴又名"忽雷"，是鳄琴一类的弦琴。《乐府杂录》载："文宗朝有内人郑中丞，善胡琴。内库二琵琶，号大小忽雷，郑尝弹小忽雷。"由此可知：胡琴——忽雷，是唐人所用的一种琵琶。胡琴之名，见之于古诗文的有岑参《白雪歌送武判官归京》：

中军置酒饮归客，
胡琴琵琶与羌笛。

刘禹锡《和杨师皋给事伤小姬英英》：

见学胡琴见艺成。

李贺《感春》：

胡琴今日恨，

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版第293页。

②谷苞《古代龟兹乐的巨大贡献及其深远影响》，载《新疆史学》1980年，第一期。

急语向檀槽。

刘景復《梦为吴泰伯作胜儿歌序》：“吴郡泰伯祠，市人赛祭，多绘美女以献。岁乙丑，有以轻绡画侍婢捧胡琴者，名为胜儿，貌踰旧绘，巫方献舞。”（见《全唐诗》卷八百七十六，出《灵鬼志·胜儿篇》。）白居易《醉歌——示伎人商伶珑》：

罢胡琴，
掩秦瑟。

白居易《箏》：

赵瑟情相似，
胡琴调不同。

苏轼《哨遍》：

拔胡琴语，轻拢慢撚总伶俐。

《太平广记》卷第一百九十六《田膨郎》条：“（唐文宗时）有龙武二蕃将王敬弘尝蓄小仆，年甫十八、九，神彩俊利，使之无往不届。敬弘曾于流辈于威远军会宴，有侍儿善鼓胡琴，四座酒酣，因请度曲。辞以‘乐器非妙，须常御者弹之，钟漏已传，取之不及，’因起解带。小仆曰：‘若要琵琶，倾刻可至。’敬弘曰：‘禁鼓才动，军门已锁，寻常汝起不见，何见之谬也。’既而就饮数巡，小仆以锦囊将琵琶而至，座客欢笑”。（出《剧谈录》）这种种文献中特称之“胡琴”的琵琶，据“忽雷”之别名求之，当为与击筑、鳴琴形制相仿的棒状琵琶。在中国古籍所载的四种琵琶之中，唯有龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉是为棒状。故“胡琴”一名，非秦汉而莫属。龟兹长颈直项无柱五弦琵琶之棒状外形，正是中国远古匏琴乐弓之形的遗风流韵。

在别称之为“秦汉”、“胡琴”的龟兹长颈直项无柱五弦琵

琶上，所使用的乐律是“五旦七调”即四宫纪之以三之十二律吕的燕乐二十八调；所鸣奏的音曲则是荆楚巫乐风格的楚汉旧乐。此正如陈旸《乐书》所说：“昔王保义有女善弹琵琶……所异者，徵调中弹《湘妃怨》、《哭颜回》，当时胡琴不弹徵调而已，亦异事也”。其实，胡琴——龟兹长颈直项无柱五弦琵琶弹秦徵调，并不是什么“异事”。胡琴弹徵调，正是此器之特长。唐人元桢《五弦弹》诗：“赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭”；张祜《五弦》诗“徵调侵弦工，商声过指拢”的说法，正是胡琴弹徵调的明证。前已说明，所谓“徵调侵弦工”，是在龟兹长颈直项无柱五弦琵琶之“工弦”——律应姑洗的一弦之上，超出黐簨十字谱的范围，而奏出高八度的一些清声（“秦汉”之长颈是奏出这些清声的先决条件），使徵调从“有其声，无其调”的状态（以“四”字为调首实为南吕宫一均），一变而为“有其声，有其调”的状态（以“尺”字太簇为其调首）。这些清声所用的实际弦长，比之全弦要短，是为之“侵”。《汉书·田蚡传》之“貌侵”，颜师古注说：“短小曰侵。”但值得注意的是，“侵”之本义，是如《说文解字》所释：“侵：渐进也。”这种“渐进而侵”的奏法，正是今之所谓的“上滑音”。这“渐进而侵”以缩短律应姑洗之工弦的奏法，只有在龟兹五弦琵琶没有品柱装置之长颈上才能做到，在“弹格”——依柱按音的琵琶上则是不可能做到的。由此可见，张祜之《五弦》诗所咏的“五弦琵琶”，当即以“胡琴”特称之的龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——“秦汉”。

张祜《五弦》诗所谓“商声过指拢”一句，给我们留下了龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉之演奏手法的珍贵记录。前已说明，所谓“商声过指拢”，是指在弦应五旦——林钟、南吕、黄钟、太簇、姑洗之龟兹五弦琵琶上，太簇一均的商声——姑洗一律，不必在“尺”字太簇弦上按弦取音，可过此“尺”字一弦，

直接用弹弦的手指在“工”字姑洗空弦上奏出。（这说明：姑洗一律，虽不是纯律黄钟之角，但仍可作为太簇之商、南吕之徵使用。）当时的“五弦”是以手搬弹的，故谓之“拢”。正因为这个原因，所以龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉，又名之为“搬琵琶”。

“搬琵琶”一语，见之于《旧唐书·音乐志》。《志》载：“五弦琵琶小，盖北国所出。《风俗通》云：‘以手琵琶之，因为名。’案：旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观始有手弹之法，今所谓搬琵琶者是也。《风俗通》所谓‘以手琵琶之’，乃非用拨之义。岂上世固有搬之者耶?”确如《旧唐书·音乐志》所说，在唐之前，中国早有搬弹的琵琶，弦鼗是其一例，秦汉又其一例。龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉用手搬弹的技术，是效仿汉魏古琴——卧箜篌的摘奏法，这是为其音律弦制所决定的奏法。白居易《五弦》诗说：

赵叟抱五弦，
宛转当胸抚。
……
十指无定音，
颠倒宫徵羽。

其所谓“颠倒宫徵羽”，正是在四宫纪之以三的十二律吕范围内“旋宫转调”的意思。其所谓“十指无定音”，既是对其揉、抹、滑、吟之术的实写，又是与“颠倒宫徵羽”一句前后呼应的连属之文。既说“十指”，那末可以肯定是以手搬弹。张祜《五弦》诗：“商声过指拢”正是这个意思。《东坡乐府卷上，採桑子序》说：“有胡琴者，姿色尤好。”其词写道：“停杯且听琵琶语，细撚轻拢”。其：“细撚轻拢”也是以手搬弹之意。《新编古今事文类聚卷四十三》说：“白乐天《琵琶行》云：‘曲罢曾令善才伏’，而善才姓名不见于传记。后见《琵琶录》云：‘元

和中曹保有子善才，善才有子纲，皆能琵琶。又有裴兴奴与曹同时’。《乐府杂录》云：‘纲善为运拨，兴奴长於拢撚，时人谓纲有右手，兴奴有左手。’”这种以左手拢撚的搊弹技术，发生在龟兹地区，是龟兹长颈琵琶特有的异色奇香。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘(本书图版六)，即是以左手拢撚搊弹龟兹长颈琵琶的一例。另外，在敦煌390窟隋代壁画、386窟初唐壁画中也有这样的形象资料。除此而外，272窟北凉壁画中有一琵琶形制不明而以左手弹弦的图像。据其时代推想，应是龟兹长颈琵琶。受其影响，在敦煌379窟隋代壁画、167窟晚唐壁画中，还可见到左手弹奏曲项琵琶的两例，惜不明其用指用拨。在360窟中唐壁画中，还可见到左手弹奏阮咸的一例，可惜也未能目详其用指用拨。杜佑《通典》说：“手弹法近代已废，自裴洛儿始为之。”就中国琵琶而言，自秦汉子始，到汉魏琵琶——阮咸，都是始用指弹，而后又用拨弹的。用手搊弹之技术，后来由龟兹长颈直项无柱五弦琵琶的风靡而回授于中原地区。自此以后，手弹和拨弹两种技术，一直在竞争较量，甚至在同一乐器上，也同时采用了两种弹法。张祜《王家琵琶》一诗写道：

金屑檀槽玉腕明，
子弦轻撚为多情，
只愁拍尽凉州破，
画出风雷是拨声。

白居易《琵琶行》也说：

……
轻拢慢撚抹复挑，
……
曲终收拨当心画。

刘禹锡《和杨师皋给事伤小姬英英》诗中且说：

撚弦花下呈新曲，
放拨灯前谢改名。

从这些描述，我们可以看出：拢撚长于抒情，拨弹更有气势。所以在同一个乐器上，唐代乐人是兼用这两种弹法的。但当手弹法也发展到可以奏出“风雷”之声以后，终于又全部废拨用手。这正是恢复了应邵所谓“以手批把”的固有传统。在中国古籍所载的四种琵琶中，固守以手搠弹之传统的，是龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉。史籍所谓的“搠琵琶”，正是此器。这种搠弹法，原是中国琵琶之最初的奏法，并不是得之于印度。林谦三先生说：“无论是汉魏式琵琶，是伊朗式琵琶（按：指‘碎叶琵琶’），隋唐时总是用拨弹为正常。”① 又说：“古印度地方，对于近似五弦的琵琶，一概不用拨。这和中国汉族的奏法，并没有什么关系。印度的手弹法，到龟兹地方，变为拨弹者，乃是采用了伊朗式琵琶的奏法的结果。中国汉族所接受的，乃是媒介者龟兹的手法，而不是印度的手法。”② 更断言之：“搠琵琶是说手弹琵琶，与五弦是并无关系的。”③ 凡此种种，皆于史实不合。

龟兹古代乐人综合楚汉弦琴——击筑、卧箜篌、弦鼗、阮咸而创造的长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉，是一种新型的“马上”之乐——便携式弹弦乐器。秦汉——龟兹五弦琵琶向东西两方播布，给予后世东亚、西亚音乐文化以重大影响。在乐器史上值得一提的是：秦汉——龟兹五弦琵琶是今之流行世界各地的大众化乐器吉他（guitare）的前身。吉他初为五弦，有品位而无栈柱，被称之为viola。这种早见之于甘肃泾川南石窟寺（北魏

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第287页至第288页。
②同上，第288页。
③同上，第293页。

始建）浮雕图象中的五弦拨弦乐器传之于西亚、欧州，终于在十六、十七世纪取代了lute型的“诗琴”，而成为今日风靡整个世界的乐器。法国大作曲家伯辽兹在其著名的《配器法》一书中说：“（吉他这种乐器）既适于为歌唱伴奏，又适于在具有亲切性质的器乐曲里参加合奏。它也同样能在简单或较复杂的、多声部的乐曲中作独奏用。当真正的能手独奏时，这一乐器的魅力是不容否认的。”① 值得我们中国音乐家骄傲的是：这种具有特殊魅力的乐器，其始祖是中国龟兹古代乐人创造的五弦琵琶——“秦汉”。

龟兹古代乐人所创造的秦汉，其不用品柱的特色，使其成为得心应手，无所碍滞的弦琴。比之汉魏专弹散音兼弹按音的五弦琴，它有着更为丰富的乐律内涵——五旦七调，一均而兼有七声以至十二律；比之卧箜篌、阮咸，它更为浑洒自如，无拘无束。万宝常正是受它的启发而“损益乐器”，完成了对卧箜篌的改造。我们可以说，龟兹长颈直项无柱五弦琵琶——秦汉之东渐，不仅将四宫纪之以三的十二律吕——五旦七调之乐制回授于中原地区；而且将“十指无定音、颠倒宫徵羽”的旋宫绝技回授之于隋唐乐人；因之而成为今日“五音六律十三徽”之七弦琴的先导。中国之七弦琴，是天人合一的乐器。但这个境界，是在龟兹长颈直项无柱五弦琵琶已经取得的成就之上才得以达到的。《唐国史补》载：“赵璧弹五弦，人问其术，璧曰：‘始则心驱之，中则神迁之，终则天随之。方吾浩然，眼如耳，耳如鼻，不知五弦之为璧，璧之为五弦也。’”这种境界之最初的探求，是龟兹古代乐人在中国音乐史上创立的不朽功勋。

---

①〔法〕伯辽兹《配器法》（中译本），人民音乐出版社1978年版，第156页。

四、“铎铃”与“碰铃”

嘉峪关魏晋墓室砖画所绘墓主人于桑林之中自得其乐地弹奏龟兹长颈直项琵琶——秦汉（本书图版六）一图中，有一随从在墓主人身后“手中执物作起舞状”。这幅砖画所反映的情况，在唐人张祜《王家五弦》诗中，有确切详明的描写：

五条弦出万端情，
撚拢间关漫态生。
唯羡风流田太守，
小金铃子耳边鸣。

这首诗，除了弦制的不同（嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之秦汉是早期的三弦之制，诗中所咏则是五弦）以外，完全可以作为本书图版六的题图诗看待。其中值得注意的是所谓“小金铃子耳边鸣”一句。白居易《春听琵琶兼简长孙司户》诗，也有类似的描写：

四弦不似琵琶声，
乱写真珠细撼铃。

我以为，这正是古代龟兹乐舞的特色之一。这种以类似于今日称之为“碰铃”、“星”、“水水”的小型铜铃为特殊音色乐器，杂于器乐演奏其中的特色，其所由来，是甚为古远的。

“铃”，是中国华夏音乐文化所固有的乐器。在原始氏族中，各种“不同种类的哗啦棒也占重要地位”。① 今之“沙锤”，即其一类。故李纯一先生说：“据考古学的发现，我国原始时代有

①柯斯文《原始文化史纲》，人民出版社1955年版，第191页。

一种类似哗啦棒的打击乐器。例如在甘肃临洮寺洼山的史前墓葬中曾出土过一种‘红陶响铃’。它的形制是这样：底部平坦，上部作穹隆形，边缘有四个穿孔，中空，内有陶丸，可摇动作响。夏鼐认为它是马家窑文化时期的制品。”① 杨荫浏先生也曾据此说来解释“苓”、“铃”二字②。这种陶铃，在古代诗文中，曾被称作“舜球”、“鸣球”。唐·上官仪《奉和过旧宅应制》诗写道：

大风凝汉筑，
丛烟入舜球。

唐·卢照邻《中和乐九章·歌南郊第四》写道：

日丽苍壁，
云飞鸣球。

又唐·杨思玄《奉和别鲁王》诗亦说：

方图献雅乐，
簪带奉鸣球。

这些诗文所说的“舜球”、“鸣球”，并不是陶埙，而是播动拍击的节奏乐器，故谓之“戛击鸣球”。③过去有人把它当成“玉磬”之别称，现在看来，也是错误。《金唐诗》卷三百九所载李夷简《西亭暇日书怀十二韵献上相公》一诗“石榴当鸣球”一句，即是鸣球为玉磬之说的反证。我认为，鸣球原是中空而内有砂粒、陶丸之器，故李夷简才以“石榴”为喻。这种中空而壁有

---

①李纯一《中国古代音乐史稿》第一分册，增订版，音乐出版社1964年版，第18页。

②参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第12页。

③潘出《书益稷》。

穿孔、内有砂粒、陶丸的“鸣球”，恰似中国古代的薰香炉。所以说它摇动拍击时“云飞”、“烟入”。据杨思玄“簪带奉鸣球”一句求之，当时的“鸣球”，已如今日的八角鼓一样，系以流苏以作装饰。这种鸣球（舜球），不仅在甘肃有考古发现，①而且亦发现于荆楚之地。据周宗汉先生说：“在湖北圻春易家山新石器时代遗址，出土了一个长方形夹砂粗陶响器，中空，装有泥丸，摇之哗哗作响；在湖北京山的朱家咀新石器时代遗址，出土了一大批灰、黑陶球形响器，中空，装有陶丸，制作精美，摇之发响。”②

这种陶铃，早在春秋时期，已发展成为铜铃。甘肃永登榆树沟的沙井文化时期（“战国”为其年代下限）的墓葬中，已发现有合模铸造的铜铃。其铃“铃身作筒状略扁，平顶齐口，顶上有半环钮，钮下开长条或方形系铃舌的孔，铃身有1—6个长条或三角形孔眼，悬舌俱失”。③其1—6个孔眼，正是继承了早期中空而有穿孔的陶铃之制。《春秋左传·桓公二年》文说：“锡鸾和铃，昭其声也。”其所谓“铃”，已是系于旌幡之上的铜铃。④这种铜铃，在汉代，已成为方士道家的法器。

自夏商至秦汉，由陶铃而铜铃，这种节奏乐器，从原始宗教乐舞之乐器，发展成为方士道家的法器。不仅在汉族中广为传播，亦流行在各少数民族地区。在今苗族、瑶族中，仍有“铃舞”之古代乐舞的遗存。其舞：舞者手拿小铜铃，依次向上下左右四个方位摇动，同时，双腿屈伸颤动，或一只作主力腿原地跳，另一只用前脚掌向左右前后四个位置点步，明显地具有巫舞

---

①除上述临洮寺洼山以外，甘肃居延、东乡、皋兰等地都有陶铃出土。

②周宗汉《我国少数民族的器乐发展》原载《中国音乐》（China Music）1982年，第二期。

③甘肃省博物馆文物工作队《甘肃永登榆树沟的沙井墓葬》，载《考古与文物》1981年，第四期。

④参看上海人民出版社1977年版《春秋左传集解》。

的风格。这种舞蹈，明·杨慎《南诏野史》中有其记载："（苗族）每岁孟春跳月，男吹芦笙，女振铃唱和，并肩舞蹈，终日不倦。"这种"吹动芦笙铃响处，陌头踏月畅怀春"① 之铃舞，不仅在西南有活的化石，在西北亦有考古之资料为证。本书所附之图版六，即是龟兹长颈直项琵琶与铃之合奏的嘉峪关魏晋墓室砖画。其执铃者所跳正是"铃舞"一类。这种由龟兹之地回授于中原地区的铃舞，原是中原楚汉文化的统系。"大风凝汉筑，从烟入舞球"所咏的击筑、陶铃之舞，正是其祖。由击筑而"秦汉"，由舞球而铜铃，正是龟兹之创造，时代之前进。

华夏音乐文化所固有的乐器——陶铃、铜铃，后来又西布而成为佛教的法器。古代印度佛塔之上的风铃宝铎，即是其器。其铃有舌，在铃体中晃动作响。这正是中国乐人在将体中有陶丸、沙粒之陶铃发展改造成铜铃时早就完成的创造。《妙法莲华经·序品》说："——塔庙，各千幢幡，珠交露幔，宝铃和鸣。"《洛阳伽蓝记》亦载："微风渐发，则宝铎和鸣。"敦煌遗书《无常经讲经文》（伯二三〇五）亦说：

生到莲花佛国里，
快乐逍遥难可比，
水流风动悟死生，
铃响树摇闻四谛。

又《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》（伯三〇九三）亦说：

帝释宫前排队仗，
梵王天上集笙歌。
幢幡宝盖满灵空，

---

①语出《黔苗诗说》。

玉铎金铃振寰宇。

又说：

珍珠罗网，交加闻处处之音声；

宝铎琼幡，响亮拂层层之烟霭。

其所谓“宝铎琼幡”，正是《春秋左传》所载系铃于旌之流亚。这种以有舌之铜铃作为佛教法器的图像，见之于敦煌207窟西夏壁画之中。此窟南壁说法图两侧上方各有一羽人乐伎，双手执体中有舌之铜铃一付撼之作响。这种羽人升天的幻想，原是道家的神仙思想，其始出之地是中国而不是印度无疑。

需要说明的是，这里所说的“铃”是体中有舌之铃。这种铃，后来在中国西藏和印度之地发展成所谓的“金刚铃”。“金刚铃”是藏传密宗佛教中视为神圣的法器。敦煌3窟元代壁画之千手菩萨即执此器，敦煌465窟元代壁画之欢喜金刚与天魔女手中也执有此器。林谦三先生说：“金刚铃是以密教的法器由印度传入中国，再由中国传入日本，故其形态之中，充满着印度式的要素。”①现在看来，“金刚铃”其形，固然充满着印度及中国之西藏的装饰趣味，但其作为有握把之铎铃，却完全是华夏中原音乐文化的统系。

这种体中有舌之铃，与今日甘肃陇东道情、陇南影子腔、天水影子腔、陕西碗碗腔中所用的“水水”，现在民族乐队中常用的“碰铃”，并不是同一类乐器。体中有舌，并有握把，撼之即鸣的“铃”，是古称之为“铎”的铃。而体中无舌，没有握把，击之或相碰作响的“铃”，是击瓯之乐的变体。陕西碗碗腔将其称之为“碗碗”，甘肃道情等地方小戏将其称为“水水”，正是这种无舌之铃原为击瓯之水盏的明证。

①林谦三《东亚东器考》，音乐出版社1962年版，第45页。

击瓯之乐，是由中国远古的击壤之乐发展而来。所谓“击壤”，是后人所记，无足为凭，其乐想与先秦击缶之乐类同。击缶之乐，在中国有久远的历史。著名的庄子鼓盆成大道和蔺相如迫秦王击缶的故事是众所周知的。《诗经·陈风·宛丘》即有其乐的记叙。《诗》载：“坎其击缶。”《楚辞·卜居》说：“黄钟毁弃，瓦釜雷鸣。”看来，瓦釜之乐在先秦已经风靡一时。此正所谓“醉从赵人舞，歌鼓秦人盆”。① 敦煌遗书《父母恩重经讲经文》（北京河字十二号）所谓“学音声，屈博士，弄钵调弦浑金喜”，正是这种“歌鼓秦人盆”的音乐。

应邵《风俗通义·声音篇》说：“缶：谨按《易》称：‘曰昃之离，不鼓缶而歌。’《诗》云：‘坎其击缶，宛丘之道’。缶者，瓦器，所以盛浆，秦人鼓之以节歌。”据此，可知击缶之乐，是击盛浆之缶，也即敲击水盏之乐，此所谓“击瓯”。唐·段安节《乐府杂录》载：“击瓯：武宗朝，郭道源后为凤翔府天兴县丞，充太常寺调音律官，善击瓯，率以邢瓯越瓯共十二只，旋加减水于其中，以筯击之，其音妙于方响也。咸通中有吴缜，洞晓音律，亦为鼓吹署丞，充调音律官，善于击瓯。击瓯，盖出于击缶。”击瓯之乐，在唐诗中，有所描述。温庭筠《郭处士击瓯歌》写道：

佶聚金虬石潭古，
勺陂激滟幽修语。

诗中对所击之瓯，瓯中所盛之水，作了形象的描述与夸饰。张祜《题击瓯楼》则直叙其乐：

驻旌元帅遗风在，
击缶高人逸兴酣，

①杜甫《贻华阳柳少府》。

水转巴文清溜急，
山连蒙岫翠光涵

方干《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》更进一步说明了击瓯之乐在水盏中所加水之多少与音调高低的关系：

越器敲来曲调成，
腕头匀滑自轻清。
随风摇曳有余韵，
测水深浅多泛声。
昼漏丁当相续滴，
寒蝉计会一时鸣。
若教进上梨园去，
众乐无由更擅名。

对“击瓯”之乐的特性，唐·张曙《击瓯楼赋》作了如下的概括：“器之为质兮白而贞，水之为性兮柔而清。水投器而有象，器藉水而成声。”击瓯之乐，在宋代以至后世，一直有所记载。《文献通考·乐考》载：“近世民间用九瓯盛水击之，谓之水盏。”吴自牧《梦粱录》也说细乐中有“敲水盏”。《元史·礼乐志》载：“水盏，以铜为之，凡有十二，击以铁箸”。清代姚燮《今乐考证》引沈德符言说：“都下贵珰家作剧，所用童子名‘倒刺小厮’者，先有敲水盆一戏，甚为无谓。然唐李琬已造此，但用九瓯盛水击之，合五声、四清之音，谓之‘水盏’，与今稍不同尔。”这种水盏之乐，至今印度犹存。《人民音乐》1955年第七期《悠久的传统，卓越的演出》一文说：“依照固定音高而制作的打击乐器水杯，是从中国传到印度去的‘击瓯’这种乐器发展起来的。中国古代的‘击瓯’是以十二个水碗来敲出曲调来。印度的‘水杯’现在是有十八个水碗，按一定的音列用水来调音，可以演奏出清脆动人的音乐。……

印度文化代表团演奏的水杯，我们听到过的只是用了九个杯和十个杯的两种组合法，它是按这样的音列来定音的：6 7 1 3 4 6 7 1 3 4（用九个杯是没有4音）。”这种水盏之乐，在中国宋代即有“九瓯”的记载。印度之“九杯”，与中国宋代之“九瓯”，当有一定的联系。

“击瓯”之乐，在中国古代是以筋击之的。而今日之“水水”、“碗碗”，则是相撞而响。这个变化，正是古代西域少数民族的独创。古代西域少数民族所喜见的“铃”，是体中有舌，撼之即响的铎铃。因之，他们来到凉州和中原地区以后，便将西域之铃舞的演奏方式用之于原先中原地区的水盏。但因水盏体中无舌，而又不得不相碰使之作响。这一点，唐人张祜《悖拏儿舞》一诗，给我们留下了珍贵的历史记录。诗中写道：

春风南内百花时，
道唱梁州急遍吹。
揭手便拈金碗舞，
上皇惊笑悖拏儿。

悖拏儿之所以“揭手便拈金碗舞”，是因为其习以铜铃为其舞具，因之便取与之相近的金碗而舞。金碗无舌，撼之不响。因此碰之而鸣，以为节奏。“水水”、“碗碗”，便这样由筋击之乐，演化成了今日的“碰铃”。

碰铃初用之于“法曲”，后用之于“梵音”，究其原始，是中国“击缶”之乐一类。但其定制如今日之碰铃，则是古代以龟兹民族为代表的能歌善舞之西域兄弟民族之乐人的创造。

五、汉魏琵琶——“阮咸”

继秦琵琶——秦汉子之后，在汉代，产生了一种新的琵琶——阮咸。阮咸琵琶是受弦鬟（pandoura）的启发，改造汉魏古琴——卧箜篌而成的新型便携式弹弦乐器。正是受其影响，在中亚碎叶之地产生了其变体乐器——短颈曲项琵琶。嘉峪关魏晋墓室砖画中，本书图版四、图版五所绘，即是阮咸琵琶。

阮咸琵琶的形制，当如傅玄《琵琶赋序》所说：“其器中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦法四时也。”但这种阮咸琵琶的形制，并不是一下子就确定了的。在阮咸琵琶之发生发展史中，曾经有过多种多样的变体异型。本书图版四之器，正如傅玄《琵琶赋》所咏：“控修柄兮布柱”，在其细长的琴颈上，设有数弦共通的品柱。但其弦制，仍存秦汉子三弦之制，并不是四弦。其音箱，仍介于梨形和圆形之间。这个阮咸琵琶，尚未成熟，还处在此器的发育成长阶段。本书图版三之器，音箱虽仍和图版四之器一样，介于梨形与圆形之间，但其弦制、柱制已完全发育成熟，正是傅玄所咏的四弦十二柱。本书图版五之器，其外形恰如傅玄所说：“盘圆柄直”。其器四轸四弦，和图版四之器一样，惜画风粗犷，不详其品柱具体的数目。这种“盘圆柄直”的阮咸琵琶，最早见之于三国〔吴〕（公元222—280年）青釉瓷仓陶塑的形象资料。后又见之于甘肃省永靖县刘家峡水库区炳灵寺169窟西秦建泓元年（公元420年）无量寿佛背光壁画，再见之于麦积山127窟北魏石刻造象背光浮雕。除上述四例之外，还有南京大学北园东晋墓、镇江东晋画像

砖墓（绝对年代为晋隆安二年公元398年①）、南京西善桥南朝大墓、丹阳胡桥南齐陵墓（“绝对年代当是肖道生被追尊为景皇帝的南齐建武元年即公元494年”②）、常州南郊戚家村南朝末——初唐墓葬诸墓之《竹林七贤及荣启期图》中竹林七贤之一阮咸所弹的琵琶，都是“盘圆柄直”之器。在所有早期“盘圆柄直”的阮咸琵琶形象资料之中，象本书图三那样清晰绘出四弦十二柱的，据我所见，仅有敦煌285窟北魏壁画飞天伎乐手持的一例。其弥足珍贵，当可想可知。这种四轸四弦而具十二品柱，盘圆柄直的阮咸琵琶，后来成为阮咸琵琶的定制。但在起初，却并非如此。今见敦煌249窟西魏壁画之阮咸，其器首类似龟兹长颈琵琶；288窟北魏壁画之阮咸，其器首也类似龟兹长颈琵琶；290窟北周壁画之阮咸，盘圆柄直，四轸四弦，但却受了碎叶琵琶的影响，成为曲项的阮咸琵琶；此外，新疆龟兹遗迹赫色尔石窟唐壁画中，有着四弦四轸，显然带有龟兹民族色彩的倒持阮咸。这些形象资料，都是魏晋南北朝时期，通过丝绸之路各国各族人民进行友好往来，文化交流的实录。汉魏之阮咸琵琶，是中国固有的传统（汉魏古琴的柱制音律）和外来音乐文化（波斯便携式弹弦乐器pandoura)结合的产物。古代中亚各国各族乐人经过了长期的探索试验，甚至在魏晋南北朝时期产生了象敦煌285窟北魏壁画所绘的那样成熟的阮咸琵琶之后，又继续进行了一些新的探索和试验。中国乐人总结了这些经验，在以下两个方面取得了进一步的成果：一是把四弦十二柱的汉魏之阮咸琵琶与龟兹长颈五弦琵琶综合，在唐代创造了五弦十三柱的阮咸；一是“在胡琵琶身上安放了阮咸的柱制”③完成了对碎叶短颈曲项梨形音槽琵琶的综

①参见《文物》期刊1973年，第四期。

②林树生《江苏丹阳南齐陵墓砖印壁画探讨》，载《文物》1977年，第一期。

③郭沫若《历史人物·隋代大音乐家万宝常》，新文艺出版社1953年版，第189页

合改造。中国今日之具有高度表现能力的，独具特色的两种民族弹拨乐器——阮咸和琵琶身上，都凝结着中外各族人民的心血。它们既是属于中国的，也是属于世界的，属于整个人类的文明财富。它们是在丝绸之路上产生的，体现中外各国各族人民友好往来、文化交流的艺术奇珍。

阮咸琵琶，在魏晋隋唐之长期，一直在不断地发展变化。这种变化，既表现在外形方面，也表现在演奏手法、乐律体制以及精神内涵方面。在外形方面，除了上面所说的几点以外，最初，阮咸琵琶腹板上有半月形的音孔。在玄学甚嚣尘上的魏晋时期，阮咸琵琶之形，具有“盘圆柄直，阴阳叙也”的象征意义。其柄是男性生殖器之象，其盘是女性生殖器之象。《易经》说：“易有太极，是生阴阳。”男性为阳，女性为阴。金乌为太阳，玉兔为太阴。所以，不仅其盘本身已是满月之象，而且上有半月形响孔一双。阮咸，因此也被称作“月琴”。这种半月形响孔，到了后来，渐被改造成为雕花镶嵌音窗。据南京西善桥南朝大墓《竹林七贤与荣启期图》，这种雕花音窗的数目是四个。唐人李峤《琵琶》诗说：“半月分弦出，丛花拂面安。”“分弦”而出的半月形响孔，应是一双之数。“丛花”一语，据《全唐诗》所录唐太宗《琵琶》诗，是指四个雕花镶嵌音窗。这首又作董思恭所作的《琵琶》诗说：“半月无双形，金花有四时。”看来，在唐代，具有四个雕花镶嵌音窗的阮咸琵琶，已取代了具有两个半月形响孔的阮咸琵琶。这不仅仅是魏晋玄学盛衰史的一个侧面反映。而且，也是阮咸琵琶所继承的汉魏古琴——卧箜篌在四宫范围内旋宫转调之观念的侧面反映。傅玄《琵琶赋序》说：“（阮咸琵琶）柱有十二，配律吕也；四弦法四时也。”这种观念，在汉末应劭撰写的《风俗通义》中就有反映。《风俗通义》说：“批把：谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人与五行，四弦象四时”。象春、夏、秋、冬之四时

周而复始一样，汉魏古琴——卧箜篌及运用其柱制音律的阮咸琵琶，是四官皆纪之以三，在十二律吕范围内，徵、羽、宫、商四均相通可以旋宫转调的弦琴。所以唐太宗《琵琶》诗说："金花有四时"。傅玄《琵琶赋》在此之前，更为明确地写道：

控修柄兮布柱，
转四时而发机。

此所谓"转四时"正是四均旋宫之意。

阮咸琵琶，是汉魏之际雅声化的楚声之乐。在阮咸琵琶之上，楚汉的乐调，一直是其主旋。唐人刘长卿《王昭君》诗说：

琵琶弦中苦调多，
萧萧长笛来相和。

本书所附嘉峪关魏晋墓室砖画图四、图五所绘，皆如此诗所咏。特别是图五一幅，二乐师的面部表情，正是哀凄之相。他们合奏的音乐，当是楚之侧调（今之陇东道情、陇南影子腔的"伤音"，是其遗存）。这一点，可以傅玄《琵琶赋》为证。《赋》咏："飞纤指兮促柱，创发越兮哀伤；时旃搦以劫蹇兮，声撽耀以激扬；启飞龙之秘引，遏奇妙于清商；哀声内结，沈气外激，舒诞沈浮，徊翔曲折。""侧调"原属清商之部。在箏、瑟之上，是用"急徽"、"促柱"之法，由楚调变化而来。在今之古琴之上，是用紧弦的方法由楚调变化而来。在傅玄《琵琶赋》中所谓的"促柱"是初兴之阮咸琵琶向箏、瑟一类弦琴借来的术语。其语所指，和郑译所谓"弦柱相饮"，今日所谓"推挽"加减弦之张力的琵琶左手之法类同。古箏是既采用过十二律吕定弦旋宫转调（调性），又采用过五声定弦促柱变调（调式）的弦琴。今之古箏，五声定弦，而能七音具备，并不采用促柱之法。其五声之外的变音，都是由加减弦之张力获得，这正是向阮咸琵琶学来的技

术。这种在柱之间“按音”的技术，不仅运用于楚调向侧调（犹如今之陇东道情、陇南影子腔之花音向伤音）的转换。而且在四宫皆纪之以三的十二律吕范围内旋宫时，还用它进行同度异音的微调转换。这便是所谓的“隔声”。

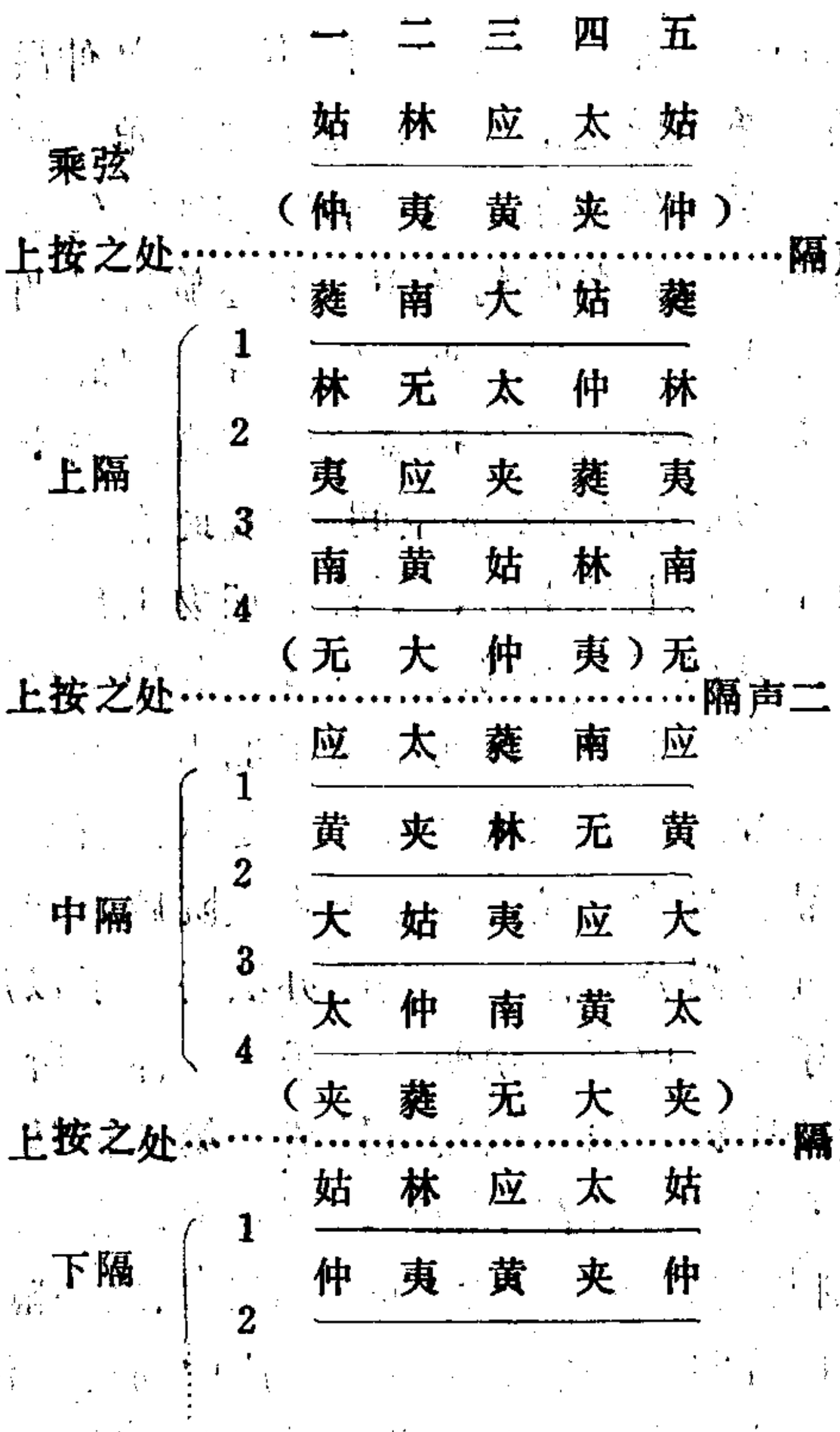
元·马端临《文献通考》说：

宋朝太宗旧制四弦上加一弦散吕五音(吕弦之调有数法，大弦为宫是正声，或为下徵，或为下羽）。阮类弦有浊、中、清三倍声，上隔四柱浊声也，应琴下徵。中隔四柱中声也，类琴中徵下徵。下隔四柱清声，类琴之上徵。今太常乐工俗谱，按中隔第一弦（第一柱下按黄钟，第二柱下按大吕），第二弦（第一柱上按太簇，第一柱下按夹钟，第二柱下按姑洗，第三柱下按仲吕），第三弦（第一柱上按蕤宾，第一柱下按林钟，第二柱下按夷则，第三柱下按南吕），第四弦（第一柱下按无射），第五弦（第一柱下按应钟，第二柱是黄钟清，第三柱是大吕清，第四柱是太簇清，所有夹钟清在下隔也）。凡此本应五音，非有浊、中、清之别也。（按：括弧内为注文。）

此所谓“上按”之声，林谦三先生解释为：“（不直接在柱的上缘按弦）而靠向乘弦按柱间的弦，使柱位的自然音律各高一律（半音）——这样所得的声叫做隔声。”①我以为，林谦三先生的此说，并未把握住“隔声”的本质。所谓“隔声”（按：非“上隔”、“中隔”、“下隔”之隔，而是柱之间隔）的位置，在陈旸《乐书》所说的五弦阮上，确如林谦三考定的那样。现据林谦三先生《东亚乐器考》第250页之图，补充重绘如下：

根据此隔声的位置，林谦三先生的说法便不十分完满。以一弦隔声一为例：它确可以使姑洗一律升高半音成为仲吕；但既如此，何

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第292页。



不再添一柱使仲吕一律升高半音成为蕤宾，而又要留此两律的间隔呢？所以我以为，所谓“隔声”，完全是为了对所谓上、中、下三隔之第一柱上按之声进行微分音的调整而设。在陈旸所说的五弦阮上，所有上、中、下隔之第一柱上按的隔声，在不加力上按时，其音皆为纯律大三度。第一弦之隔声一，是太簇之角；隔声二，是林钟之角；隔声三，是黄钟之角。第二弦之隔声一，是仲吕之角；隔声二，是无射之角；隔声三，是夹钟之角。第三弦之隔声一，是南吕之角；隔声二，是太簇之角；隔声三，是林钟之

角。第四弦之隔声一，是黄钟之角；隔声二，是仲吕之角；隔声三，是无射之角。第五弦之隔声一，是太簇之角；隔声二，是林钟之角；隔声三，是黄钟之角。这些音，在四宫纪之以三之十二律吕的乐制体系中，正是各调的角声。但在旋宫转调时，也可能成为其它调的“正声”——徵、羽、宫、商。因此，便须加力上按，使之由纯律大三度变为三分损益之大三度。隔声之有二律的间隔，正是为了上按加力有必要的空间余地。此有二律之间隔的隔声，在实际运用中，在上柱下按、下柱不加力上按、下柱加力上按三种情况下，可发出三个不同高度的音。其中上柱下按，与下柱上按之音相差一律（半音），而下柱不加力上按、与加力上按之二音是为同度异音。今之三度间音，正是这三音折衷的结果。旧式琵琶的第七品、第十一品，则是把古代阮咸之“弦柱相饮”——运用隔声以进行微分音律之调整的办法丢弃了以后的结果。

这一点在陈旸《乐书》中已有说明。《乐书》注文所谓中隔第五弦“第一柱下按应钟，第二柱是黄钟清，第三柱是大吕清、第四柱是太簇清，所有夹钟清在下隔”，正是说，在宋时的阮咸上，第五弦之柱制与其它各弦有所不同。第五弦之中隔第一柱，是将原先第一柱之位置向上移到了隔声之二律中间的音位。第二柱则正当原先第一柱的音位，但已不用“下按”之法，而直接在柱上按弦取音，所取之音与原先“下按”所取的音相同；其余也依此类推。在这种情况下，原先中隔之第四柱夹钟一律便成了中隔第五柱。以原先一隔四柱的眼光看，这一律便属下隔之声。这说明，由隔声而改为柱声，原先一隔四柱，便成为一隔五柱。其中，律应“应钟”的一柱是一孤柱。四弦十二柱的阮咸便如此而成了四弦或者五弦十三柱而分三隔的阮咸。其中有一柱，是为孤柱。今日本正仓院所藏之四弦十三柱的螺钿紫檀阮咸，其十三柱也分三隔。其中隔是为五柱，这五柱已失“四隔孤柱一”的古制，分明是后来加补的。

由此我们也可知道日本正仓院之五弦五柱琵琶，不过是唐代阮咸之流亚变种。《唐乐苑》说："五弦未详所起，形如琵琶，五弦四隔孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。"林谦三先生曾据此而解释日本正仓院北仓楼所藏之五弦琵琶的柱制。他说："第五柱是第五弦所专用的，本来是与第一至第四弦不会接触的短柱，此其所以叫做孤柱。"①又说："总之，这北仓的五弦，我想本来也一定曾是四柱而另一孤柱的，后人修补之时，在这孤柱的原痕上，参照琵琶而补上了一个长的第五柱，遂如今日所见的。"②林谦三先生所说藏于日本正仓院北仓之螺钿紫檀五弦琵琶，是经明治年间修补才"几乎恢复到完全的原形"③的唐乐器。据林谦三先生说："这个五弦，由于有着五个固定柱——都是后来修补的——而一向为人所注目。当时的琵琶（以及后世的日本雅乐琵琶）都是四柱制，乍见象是乘弦与第一柱之间缺少一个柱的样子。而这个五弦，在乍见象缺少一柱的地位，似乎也补上了一柱。一共五柱整齐排列着"④根据林谦三先生所说，我以为这个藏于日本正仓院北仓的唐五弦之五柱，似原是"四隔孤柱一"——乘弦与四长柱之间形成四隔，而另有独用于一弦的一孤柱——的柱制。而这孤柱的位置，则应在乘弦与第一弦之间。正如同陈旸《乐书》所说的五弦阮咸第五弦中隔的柱制。唯其如此，才有所谓的"四隔孤柱一"，否则，反不如直截了当地施以五长柱为好。此正如下图所拟：

由此推论，我认为南北朝后期方始东渐中国的碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶，也不过是中国汉代产生之阮咸琵琶的流亚变种。我之所以这样认为，有以下几点理由。

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第292页。

②同上。

③同上，第290页。

④同上。

《乐书》所说					
五弦阮之中隔					
	一	二	三	四	五
	南	黄	姑	林	南
上隔第四柱					
	（无	大	仲	夷）	无
一孤柱					
	应	太	蕤	南	应
中隔第一柱					
	黄	夹	林	无	黄
中隔第二柱					
	大	姑	夷	应	大
中隔第三柱					
	太	仲	南	黄	太
中隔第四柱					
	（夹	蕤	无	大	夹）

正仓院之五弦					
（我之所拟）					
	一	二	三	四	五
	南	黄	姑	林	南
乘弦					
	（无	大	仲	夷）	无
一孤柱					
	应	太	蕤	南	应
第一柱					
	黄	夹	林	无	黄
第二柱					
	大	姑	夷	应	大
第三柱					
	太	仲	南	黄	太
第四柱					
	（夹	蕤	无	大	夹）

1.波斯碎叶短颈曲项琵琶，在一开始，就被视作“西国龟兹”的乐器，置于深受楚汉音乐文化影响的龟兹乐之属下。

2.碎叶短颈曲项琵琶，在《旧唐书·音乐志》中被不加区分地归之于：“汉乐”的属下，与“弦鼗”、“阮咸”、“秦汉”等同而视之。

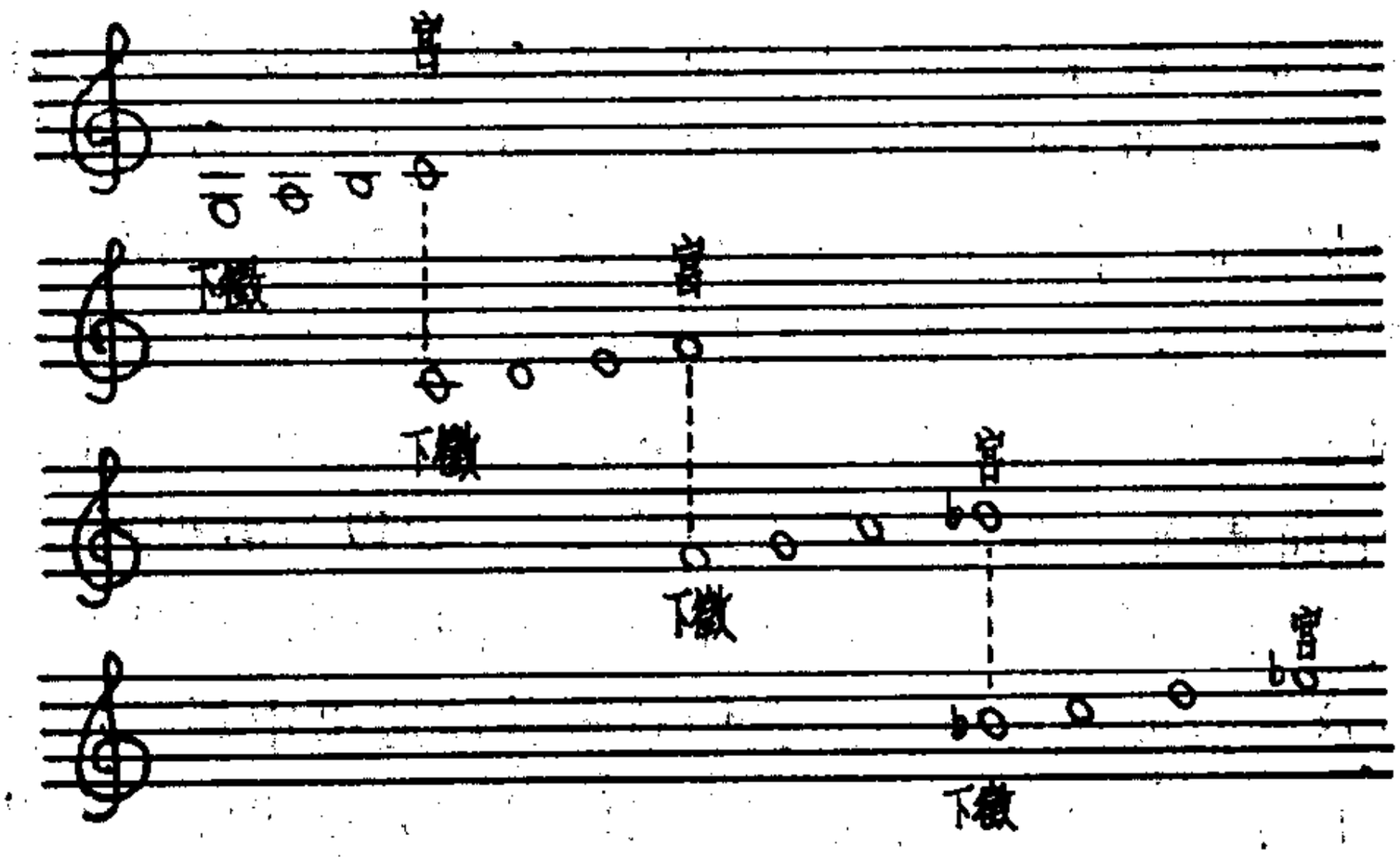
3.在碎叶短颈曲项琵琶东渐中国(在南北朝末期)之前，汉魏琵琶——阮咸和龟兹长颈直项琵琶——秦汉早已产生，二者音槽在早期皆呈梨形或介于梨形与圆形之间，这点与波斯原先之pandoura截然不同，显然是碎叶琵琶梨形音槽的“模特”（model）。

4.碎叶琵琶原先之柱制是为四弦三柱，与阮咸琵琶中隔相比，恰少第二柱一柱，后来才有加上“闰柱”之四弦四柱琵琶的产生。此“闰柱”原先叫“古代中指”，后又有所谓“波斯中指”，显然是以指直接在琴颈上按弦取音之义。直到中唐时，才有查尔查斯在“波斯中指”与第二柱中间的位

置加上一柱，遂成为四弦四柱琵琶。在此琵琶上所奏出的音阶，正是“七平均律音阶”，全然是楚汉音乐的余韵。

5.碎叶与骠国天南地北的两相悬隔，故碎叶琵琶与骠国独弦瓠琴柱制的一致，当有其范本存在；其范本当在此柱制的分布区中心——中国；正如骠国两头笛与龟兹觱篥之音律一样。

6.即如碎叶琵琶之“四度定弦法”，就其公元十世纪才见之于记载而言，完全可以认为它是受中国殷商“阴阳合一”之下徵之法的影响而起。此法可以下谱示之：



这是一个连续向下求徵的弦制。所以，我认为碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶，是应用阮咸琵琶音律柱制的琵琶。因其只用阮咸上、中、下三隔之一隔，故其项短。这实在是一个简化而易于操弄的阮咸琵琶。碎叶乐人之短颈曲项四弦四柱琵琶，比之阮咸琵琶而言，因其颈项向后弯曲，而减少了噪音，这是古代碎叶乐人在琵琶一类便携式弹弦乐器之形制方面所作的重要改革。

懂得了碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶以及正仓院北仓所藏之唐五弦琵琶与阮咸琵琶中隔之柱制音位的相同之点，回过头来，陈

旸《乐书》“今太常乐工俗谱，按中隔”一句，与“大弦为宫是正声，或为下徵,或为下羽”一句,便觉得意味深长了。我以为，陈旸所说之“今太常乐工俗谱，按中隔”一句，正是唐四柱琵琶原来弦制是为阮咸上隔第四柱——可作为中隔乘弦看待的“南、黄、姑、林、南”的历史记录。正因为唐四柱琵琶原来弦制是为“南、黄、姑、林、南”，所以宋时太常乐工才弃上隔不用，而以中隔为准，以翻读通行的觱篥十字谱，此所谓“太常乐工俗谱”，亦即后来称之为“琵琶谱”的乐谱由来。正因唐四柱琵琶弦制如此，所以才有大弦“或为下徵，或为下羽”之说。我以为所谓大弦“或为下徵”，便是“林、黄、姑、林、南”的弦制。此正如日本《胡琴教录》所说：“（新调）先缓风香调之第一弦，使工 Z同音。”所谓大弦“或为下羽”，便是“南、黄、姑、林、南”的弦制。此“南、黄、姑、林、南”的定弦法，便是“风香调”的滥觞。日本《胡琴教录·诸调子品》说：“古多曲调，中古所用四调也，见《南吕谱》。”且说此《南吕谱》有所谓“跋语”，谱中曲调须“按跋语旨趣案谱弹出”。我以为敦煌经卷《忧波离品次》（伯三五三九）背面之品位音名的说明，正是此一类之“跋语”。这一点或许可以帮助我们猜破敦煌遗书中那些用以指示琵琶柱位的符号与唐代觱篥十字谱之间对应关系的谜。我以为，沈括《梦溪笔谈》所说的唐·贺怀智《琵琶谱》一类的琵琶乐谱，正是由翻读觱篥乐谱的“俗谱”发展而来。这一点唐人贺怀智《琵琶赋序》已经明确指出。《序》说：“琵琶八十四调内，黄钟、太簇、林钟宫声，弦中弹不出，须管色定弦。其余八十一调，皆以此三调为准，更不用管色定弦。”由此可知元祯《琵琶歌》所谓“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出”，并非真的是琵琶弹不出黄钟、太簇、林钟三调，而是这三调须以管色觱篥为准。由此可见，琵琶在唐代起初是不如觱篥那样有可能作为记谱依据的乐器。在这种历史条件下，用以翻读觱篥乐谱的琵琶“俗谱”，要演

进成为独立的琵琶谱，则必须具备以下两个必要前提：第一，此琵琶之柱制音律须与觱篥相同，同属四宫纪之以三的十二律吕，亦即唐燕乐四宫七调——燕乐二十八调的统系；第二，此琵琶之柱制弦制须固定而单纯，既有一定之声，又能适合一定符号系统的内在逻辑要求；这两点，恰是“汉乐”之统系的采用阮咸上隔第四柱“南、黄、姑、林、南”弦制的碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶和唐五弦四柱（另有一孤柱）琵琶所具备的。在中唐之后出现的“五弦谱”和“琵琶谱”，正是以这两种乐器为其记谱依据的乐谱。由此也可以反证，这两种乐器，仍是楚汉音乐文化的统系，都是阮咸琵琶的变种流亚。

正因阮咸琵琶之音律，与汉魏古琴——卧箜篌一样，都是四宫皆纪之以三的十二律吕。所以，从一开始，阮咸琵琶与卧箜篌就如同古之埙篪一样，是同声相应、同气相求，外形不同，内涵无异的两种乐器。本书所附图版三酒泉丁家闸5号晋墓壁画之《西凉乐伎》中，阮咸琵琶、卧箜篌、长笛这三种汉魏时期楚汉音乐的代表性乐器与细腰鼓的合奏，即是阮咸琵琶与汉魏古琴——卧箜篌合奏的一例。另外，嘉峪关魏晋墓室所见原未编号之七号墓前室东壁下层中部的一幅砖画，虽因剥蚀严重，不易复窥原貌，但看来也是阮咸琵琶、卧箜篌、长笛的合奏。它比之同一地域的丁家闸5号晋墓之《西凉乐伎》仅少一具细腰鼓。想是更早一些时候的中国旧乐。这个传统，一直保持到了宋代。宋人临五代·周文矩的《宫中图》中，即有琴、阮合奏的图像。因此，宋·陈旸《乐书》说：“月琴、形圆颈长，上按四弦十三品柱，象琴之徽。”其实，正如马端临《文献通考》所说：“凡此本应五音，非有浊中清之别也。”阮咸琵琶之柱位分上隔、中隔、下隔，完全是四宫皆纪之以三的老例。虽然它和琴徽，有相似的地方，但并不完全是等同的东西。阮咸琵琶之上隔、中隔、下隔，与古琴十三徽之上准、中准、下准，一是四度一隔，一是八度一

准；一是四度之中有纯律大三度与三分损益大三度的转换，一是八度之中有纯律大三和弦的泛音。二者之间的差异是非常明显的。但尽管有这些差异，琴与阮咸都是采用四宫纪之以三之十二律吕的乐器，因之阮咸琵琶与“五音六律十三徽”的七弦琴仍是同声相应的乐器。刘孝孙《事原》说：“阮咸，其形似月，其声合琴，名为月琴。”《太平广记》卷第二百三《阮咸》引《卢氏杂说》而言：“（阮咸）以琴合调，多同之。”这些说法，比陈旸“四弦十三品柱，以象琴徽”的说法，要更为切合实际一些。

唐·段安节《乐府杂录》说：“奏琵琶有两法，用拨弹，用手奏，是从人之所好而已。”阮咸琵琶的奏法，最初正如刘熙《释名》和应劭《风俗通义》所说，是“以手批把”，采用手指搠弹的。这种奏法，是由汉魏古琴——卧箜篌学来的，起初名之为“摘”。《彦周诗话》说：“箜篌状如张箕，探手摘弦出声。”卧箜篌与阮咸琵琶之采用“摘奏法”，是因其柱制及音律的缘故。林谦三先生说：“阮咸及阮，大概也如七弦琴一样，用着异弦同音。这就用得着多数的柱，而当然必须用手指摘奏，也就用不着拨了”①。阮咸琵琶之采用摘奏法，见之于古代文献的，有宋·黄庭坚的《听摘阮词》：

寒虫催织月笼秋，
独雁叫秋天拍水，
楚国羁臣放十年，
汉宫佳人嫁千里。

及刘过的《听阮》：

绛蜡攒花夜气横，
尊前更著许多情，
却将江上风涛手，

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第252页。

来听纱窗摘阮声。

曹安和先生说："古代弹阮是用手拨弦的，早期的记载上有这样一句话，'以手琵琶之。'在古代画面中，弹阮，一般也都是不拿拨子而用手弹的。"① 这种以手擫弹的摘奏法，有许多的形象资料。在早期形象资料中，可以确认的有：敦煌361窟中唐壁画之弹阮乐伎；369窟中唐壁画之帝释仙仗弹阮菩萨；370窟中唐壁画之弹阮乐伎；18窟晚唐壁画之弹阮乐伎；172窟晚唐壁画之弹阮乐伎；22窟五代壁画之弹阮乐伎等。不过，也有受碎叶琵琶的影响，用拨弹阮的形象资料存在。在早期形象资料中，可以确认的有：炳灵寺169窟西秦建泓元年（公元420年）无量寿佛背光壁画之弹阮乐伎；南京西善桥南朝大墓《竹林七贤与荣启期图》之阮咸弹阮部分；敦煌156窟晚唐壁画之弹阮乐伎。其中，炳灵寺西秦壁画之拨，是如碎叶琵琶之拨。而南京西善桥南朝大墓砖刻壁画之拨，则是一细小之拨。这种细拨，恰如1932年在辑安西岗所发现的高句丽舞踊塚壁画中弹奏卧箜篌之乐伎右手所持之拨。这种拨，实际上，相当于"义爪""义甲"（俗称"指甲"），与碎叶琵琶之拨，不能等而视之。这种细拨，见之于古代文献的有《敦煌零拾·搜神记》："昔刘泉（渊）时，梁元皓、段子京，并是平阳人也。……（元皓死后鬼魂告子京）'我卧处床西头函子中，有子书七卷，弹琴玉爪一枚。'"唐·刘言史《乐府杂词》：

蝉鬓红冠粉黛轻，
云和新教羽衣成。
月光如雪金阶上，
迸却颇梨（玻璃）义甲声。

①曹安和《琵琶介绍》，原载中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第三集，音乐出版社1958年版。

唐·李群玉《王内人琵琶引》：

檀槽一曲黄钟羽，
细拔紫云金凤语。

三者——“玉爪”、“义甲”、“细拨”，是同样的杆状细拨。

林谦三先生说：“中国的琵琶，自从其传入的当初，就是四弦四柱的。……在中国，则唐宋的琵琶，以及日本在奈良时代(710—794）传自唐土，而以乐琵琶（gaku—biwa）的位分一直传承到今日的，却依然是四弦四柱”①。林谦三先生所指，是碎叶短颈曲项梨形槽琵琶。如本书考证，中国所谓琵琶，有秦琵琶——秦汉子，是长颈三弦而无柱的便携式弹弦乐器；有汉魏琵琶——阮咸，是长颈四弦而十二柱的便携式弹弦乐器；有龟兹琵琶，是长颈直项无柱五弦，形制介于弦鼗——秦汉子与阮咸琵琶之间的便携式弹弦乐器，正是《旧唐书·音乐志》所谓的“秦汉”。这几种琵琶，都不是四弦四柱。即就是碎叶短颈曲项琵琶，虽然在其回授东渐的初始，是四弦四柱，但这正是由于受汉魏阮咸琵琶及龟兹五弦琵琶的影响。在此之后其柱制弦制，很快就发生了一些变化，产生了一些各不相同的变体。敦煌180窟 盛 唐壁画中，即有曲项多品，圆形音箱的琵琶，它是汉魏阮咸琵琶与碎叶曲项琵琶互相影响融合综合之历史进程中最初阶段的真实反映。南宋以后的四相十三品琵琶，正是这一历史进程的结果。它最初不过是在碎叶曲项琵琶上安放了阮咸琵琶之柱的乐器。今之琵琶的四相以别于其它品柱者，正是碎叶曲项四柱琵琶与阮咸琵琶综合的历史遗迹。四相与十三品之区别，明确地显示着它们原先各自属于不同的乐器。碎叶琵琶回授东渐中原之后，不仅在柱制方面发生了变化，而且在弦制方面，也发生了一些变化。敦煌220窟 初 唐壁画中，即有曲项的五弦四柱琵琶。此器之弦制，与“秦汉”

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第257页。

——龟兹长颈直项无柱五弦琵琶相同，但其音箱形状却是类似阮咸音箱之雕花镶嵌音窗的梅花瓣形，其柱数仍是碎叶琵琶的四柱。这个乐器，还见之于敦煌217窟盛唐壁画之中，可谓唐代琵琶的奇草异葩。

阮咸琵琶之“阮咸”，是后人添加的“限定词”。其创始之初，名为“批把”。后来据“琴”字字首，另创新字“琵琶”。据汉·刘熙《释名》、应劭《风俗通义》、直至晋·傅玄的《琵琶赋》，在两汉魏晋它一直被称做“琵琶”。在碎叶曲项琵琶回授东渐中原之前，弦鼗——秦汉子、琵琶（阮咸）、胡琴（龟兹琵琶——秦汉）各有其名。这个时期各种文献中的琵琶，一概是指阮咸琵琶。在凉州地区，直到初唐，仍把阮咸直呼为琵琶。岑参《酒泉太守席上醉后作》写道：

琵琶长笛曲相和，
羌儿胡雏齐唱歌。
浑炙犁牛烹野驼，
交河美酒金叵罗。
三更醉后军中寝，
无奈秦山归梦何？

这首诗，正可以作为本书所附图七（嘉峪关魏晋墓室砖画原编号：一号墓22号，前室南壁西侧上层）的脚注。其所谓“琵琶”，正是阮咸琵琶。岑参《凉州馆中与诸判官夜集》诗说：

弯弯月出挂城头，
城头月出照凉州。
凉州七里十万家，
胡人半解弹琵琶。
……

所以说“胡人半解”，是描写胡人对于“阮咸琵琶”这种“汉

乐”尚未全盘掌握的情形。这首诗中之“半解”，有一个典故。《太平广记》卷第一百八十八《元载》条引《幽闲鼓吹》说：“先有段和尚善琵琶，自制《西梁州》。昆仑求之不与，至是以乐之半赠之，乃传焉。今道调《梁州》是也。”这一典故，可参照《唐书·礼乐志》的下述说法予以理解。《志》载：“《凉州曲》，本西凉所献也，其声本宫调，有大遍、小遍。贞元初（公元八世纪后期），乐工康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉辰殿，因号《玉辰宫调》，合诸乐，则用黄钟宫。”我以为康昆仑所用之琵琶，当是阮咸琵琶的变体——采用风香调弦制的碎叶短颈曲项四弦四柱琵琶。之所以《新唐书·礼乐志》说康昆仑能将《凉州曲》其声“寓”于其所弹奏的琵琶之中，正是因为康昆仑所弹之琵琶与阮咸琵琶音律相通。但西凉乐原先所用之琵琶，是四弦十二柱之阮咸琵琶，而康昆仑所弹的琵琶，则是只采用阮咸上、中、下三隔之“中隔”一隔的琵琶；所以不能将《凉州曲》全部奏出，而只能奏出“半解”。此所谓“解”，即《晋书·乐志》：“李延年因胡曲更造新声二十八解”之“解”，当做“章”“篇”之义。那末，康昆仑之师的段和尚所用琵琶是何物呢？我以为正是阮咸琵琶。这一点可以《琵琶录》为证。《录》载：“建中中有康昆仑……弹一曲新翻调《录要》，……（有一）女郎抱乐器先云：‘我亦弹是曲，兼移于风香调中’。”此扮作女郎的琵琶家即以乐之半赠康昆仑的段和尚——庄严寺僧段本善。由此可见他当时所用之琵琶是有上、中、下三隔的四弦十二柱阮咸琵琶。正因为如此，他才能奏出全部《凉州曲》，而且能将康昆仑之新翻调（按：即《胡琴教录》所说的“新调”）《录要》轻而易举地移入中隔之风香调中。（在唐代，“新调”与“风香调”都是黄钟宫调。）

阮咸琵琶，是楚汉音乐文化的代表性乐器。至于《旧唐书·音乐志》将所有的“琵琶”，包括碎叶短颈曲项琵琶在内，都置

于“汉乐”的属下，可以从以上所说之点，予以理解。《旧唐书·音乐志》所说的“秦汉子”，不待细说，自当是秦汉之乐。龟兹琵琶——“秦汉”，已如上所证，也是使用四宫纪之以三乐制的弦琴。这种四宫纪之以三的乐制，及管子的下徵之法，早在公元前即已西渐中亚以至西亚地区，并给以重大的影响于碎叶短颈曲项琵琶。碎叶琵琶之弦制柱制，在公元后十世纪才见之于记载。其所谓四度定弦法，显然是受下徵之法的影响而起。其所谓区分“大半音”、“小半音”的“闰柱”，以及所谓中立三度、中立六度，四分之三音，完全是古代中国四宫纪之以三之十二律吕的余韵遗风。过去许多学者，只知西域音乐文化的东渐，但他们未曾料到，隋唐之后东渐之西域音乐文化，有许多原是在先秦以至两汉即已西渐的华夏音乐文化。世界各国各族之文化交流，源远流长。既谓之交流，就是双向而相互的。贡献有大小，时间有先后。但其中过程是一个充满了创造、远播、融汇、综合、回授以至再创造、再远播、再融汇、再综合、再回授的复杂运动，决不象一些人想象的那样单纯。

根据一系列资料，作综合分析，可以肯定，阮咸琵琶是汉代创造的中国便携式弹弦乐器。早在西汉，它已远播于乌孙等西域地区。到了晋代，又和七弦卧箜篌、长笛、细腰鼓等乐器一起东渐于高句丽之地，给予重大的影响于高丽伎。① 阮咸琵琶在两汉晋隋，和卧箜篌一样是楚汉音乐文化的代表性乐器。在敦煌早期壁画中，它的形象资料屡见不鲜。但由于隋末、唐初西国龟兹——西突厥音乐的风靡，及其代表性乐器——碎叶短颈曲项琵琶的跋扈，楚汉音乐的代表性乐器卧箜篌、阮咸之徒，都暂时受到了忽视。此正如《新唐书·礼乐志》所说，“有新声自河西至

---

①参见〔朝鲜〕金畴农《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》中译原载《音乐研究》，1959年，第三、四两期。

者，号胡音龟兹，散乐皆为之少息。”① 卧箜篌因有“五音六律十三徽”的晋隋古琴及与之音律体系、构造形制相同而更便于携带持奏之阮咸琵琶取代，因此而一蹶不起。但运用卧箜篌弦制柱制的阮咸琵琶，却终于在唐代复出。阮咸琵琶在唐代的复出，是由于当时的“考古发现”。《新唐书·元行冲传》载：“有人破古冢，得铜器似琵琶，身正圆，人莫能辨。行冲曰：‘此阮咸所作器也。’命易以木，弦之，其声亮雅，乐家遂谓之‘阮咸’”。杜佑《通典》亦载：“阮咸亦秦琵琶也。……武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之；晋竹林七贤图阮咸所弹，与之类同，因谓之‘阮咸’。”《新唐书·元行冲传》所载，说明了当时人们虽知其属于琵琶之类，但又因其显然不同于当时流行的碎叶短颈曲项琵琶lute，而不好再以琵琶名之，一时“颇难名之”② 的情形。但林谦三先生却由于先入为主地认定了阮咸即“秦汉子”，便发出了这样的疑问：“元行冲（652—728）当太常少卿的睿宗景云年间，一个南朝系的秦汉子是什么，应该不会不知道，而大家竟没人识得这铜乐器，也太属离奇了。”③ 其实，并不是“没人识得这铜乐器”，元行冲当时就确认其为汉魏阮咸琵琶。即如林谦三先生，也已经差一点找到了答案。他已经悟到：“这应当理解为墓中铜乐器与秦汉子多少有所不同。”④ 太可惜了！本来，就此聪悟出发，只要把上边这句话中的“墓中铜乐器”几个字换成“阮咸”二字，就可得出下面这样一个完全正确的结论：“这应当理解为阮咸与秦汉子多少有所不同！”并进而得出“秦汉子”并非是阮咸琵琶，而是“弦鼗之遗制”——三弦的结论。但因林

---

①中华书局1975年版，标点是为：“有新声自河西至者，号胡音，龟兹散乐皆为之少息。”

②语出高承《事物纪原》。

③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第244页至第245页。

④同上，第245页。

谦三先生对中国古籍中，特别是汉唐时代文献中“琵琶”的广义性还缺乏足够的认识，以至于把当时也称为琵琶的“弦鼗之遗制”一类的乐器摒除于自己的视野之外，而和就要到手的正确结论失之于交臂之间。

现在，《新唐书·元行冲传》、杜佑《通典》之关于唐代“考古发现”阮咸琵琶的史料价值，已有一系列形象资料证明。除了已出土的《竹林七贤与荣启期图》可以印证元行冲和杜佑所说之外；敦煌壁画，作为形象的历史，也向我们传达了阮咸在唐代复出的信息。在所有唐代壁画中，目前判定为初唐建造之各窟中，只有341窟壁画绘有阮咸；盛唐各窟中，只有180窟壁画中绘有综合阮咸琵琶与碎叶琵琶而成的曲项多品乐器；而到了中唐和晚唐壁画中，和敦煌早期壁画一样，阮咸琵琶又成为屡见不鲜的乐器。这就充分地说明：阮咸琵琶在唐代，确是“少息”而复出的乐器。林谦三先生：古人“误信传说之言”① 的种种责难，可以因之放弃。

阮咸琵琶，是在汉代，“裁琴、筝、筑、箜篌之属”，并受到波斯长颈琵琶pandoura的影响，由中国乐人创造发明的乐器。此器之柱制，是汉魏古琴——卧箜篌柱制的一脉传存。从甘肃河西走廊一带的考古资料和江南一带的考古资料看，此器至少在东晋七贤（嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶、阮咸）“竹林之游”之前，也就是魏嘉平间，公元249年——254年之前就已定型。阮咸所弹之器，即为此早已定型的乐器。此器在晋代已经定型，而且由于阮咸善弹此器和当时社会对竹林七贤的崇尚，在南北朝时期，已经风行于全国各地，成为一件相当时髦的乐器。它之成为风靡一时的时髦乐器，就其音乐内涵而言，更主要的是因为它是经凉州传存，而作为“洛阳旧乐”视之的楚汉音乐文化

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第245页。

——西凉、清商乐之主要乐器。此器在汉末魏晋之时，广泛地运用于独奏、合奏及汉魏旧乐——相和歌的伴奏之中。阮咸琵琶虽因“胡音龟兹”的影响而一时少息，但到了唐代则因当时的“考古发现”而又复出，并逐渐再度成为风靡一时的时髦乐器。唐人当武则天时于古墓中得其铜质明器后，为了和已经风行的碎叶短颈曲项琵琶相区别，以“于时风誉，扇于海内”，① “妙解音律、善弹琵琶”②（按：此所谓琵琶，即阮咸琵琶）的晋之名士，竹林七贤之一——阮咸之名来称此器，正是再恰当不过的了。自此至今，“乐家遂谓之阮咸”。过去，由于“阮咸”这个器名，是唐代才加之于这种汉魏琵琶之上的；更由于人们对于阮咸柱制的来源一直搞不清楚，以为晋代不可能出现那样成熟的柱制，所以，有些学者总是倾向于把阮咸的年代定在唐代而晚于魏晋时期。现在看来，诸如清·姚燮《今乐考证》中所引汪汲：“月琴（按：即阮咸）汉伊容所造”。及其中所引陈衍《槎上老舌》：“胡琴、阮咸、浑不似，则汉晋时物。”这一类言说，是完全合乎历史事实的。而诸如林谦三先生“唐朝新兴乐器阮咸”一类的错误言说，则应当无庸置疑地加以否定。

阮咸琵琶，是以阮咸之名命之的乐器。音乐家阮咸，是中国晋代著名的器乐演奏家、音律学家、及作曲家。现虽已不得可知后世传存的十二柱（或十三柱）分三隔的阮咸柱制是否出于阮咸之手，但他“妙解音律，善弹琵琶”，想必对四宫纪之以三的十二律吕之细微的音律变换有相当深入的了解。阮咸不仅仅会弹琵琶，而且擅长鼓琴。唐人卢仝《风中琴》说：

五音六律十三徽，
龙吟鹤响思庖羲。

---

①语出《世说新语·任诞篇》。
②语出《晋书·阮咸传》。

一弹流水一弹月，
水月风生松树枝。

其中所谓的“流水”，是指今日之《流水》。它并非传说的俞伯牙之《高山流水》，而是阮咸所作的《三峡流泉》。这个曲名最早见之于《碣石调幽兰》谱中，这正是晋隋古琴确立之后的《流水》。据“一弹流水一弹月”分析，此曲在唐时，曾在琴翅如阮咸琵琶音箱一样作满月之形的“月式琴”上演奏。阮咸琵琶，一名“月琴”。所谓“月式琴”，正是琴翅如阮咸琵琶的古琴。这种月式琴，又称“阮咸琴”。《全唐诗·卷三百五》载冷朝阳《送红线》诗序说：“潞州节度使薛嵩有青衣，善弹阮咸琴。”这种月式阮咸琴，是后人将阮咸琵琶和与其音律相通的晋隋古琴加以综合而创造的乐器。《全唐诗》载李季兰《三峡流泉歌》写道：

妾家本住巫山云，
巫山流水常自闻。
玉琴弹出转寥夐，
直似当时梦中听。
三峡流泉几千里，
一时流入深闺里。
巨石崩崖指下生，
飞波走浪弦中起。
初疑喷涌含雷风，
又似呜咽流不通。
回湍曲濑势将尽，
时复滴沥平沙中。
忆昔阮公为此曲，
能使仲容听不足。
一弹既罢复一弹，

愿似流泉镇相续。

诗中所写，与今之已经射向宇宙的美国航天器中唱片所录长达七分钟的《流水》吻合无间。而这，正是“阮公”——阮咸所作，绝非在晋隋古琴定制之前的俞伯牙所作。阮咸如此精通五音六律十三徽的古琴，那么，他在阮咸琵琶上多加一孤柱，由十二柱变为十三柱，并把原先之十二柱分为三隔是完全可能的。但这十三柱与十二柱并无本质的差异。它与古琴的十三徽，音律体系虽然相同，但仅仅是数字相合，而不是一致的音位。

据林谦三先生的研究，阮咸的定弦和荀勖的十二笛之调有关。① 吴南薰先生也已指出：“所有简律与纯律音阶，并与荀氏笛律，组数全同。”② 吴南薰先生所说之并行不悖的简律纯律，实即中国四宫纪之以三的十二律吕，也正是林谦三先生所谓“丝声的律度”。林谦三先生说：“（荀勖）其笛法是在某种条件之下，巧妙应用丝声的律度于竹声的律度。”这一点，荀勖本人也供认不讳。他说：“三宫（一曰正声，二曰下徵，三曰清角），二十一变也（宫有七声，错综用之，故二十一变也。诸笛例皆一也）。伏孔四，所以便用事也。……或倍或半，或四分之一，取则于琴徽也。”但是，荀勖，只承认了伏孔“取则于琴徽”，却只字不提“三宫（一曰正声，二曰下徵，三曰清角）二十一变”是从何而来。这其中实有他难言的苦衷。戳穿了说，他的“三宫”正是阮咸琵琶之上的三隔。阮咸琵琶之上隔第一柱下按之声，恰是林钟下徵；中隔第一柱下按之声，恰是黄钟正声；下隔第一柱下按之声，恰是仲吕清角；此所谓“三宫”。琴之三准，与此毫不相干。荀勖此人，于笛尚不甚了了，经常需要向协律中郎将列和请教。③ 他没有阮咸那样妙解音律、善弹琵琶、精通古

①参见林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第251页。

②吴南薰《律学会通·自序》，科学出版社1964年版。

③参见《晋书·律历志》。

琴的音乐素养和丰富的弦乐器实践经验。更没有阮咸那样正六律、和五声、杂八音的养耳之道。因此，他那个“巧妙地应用丝声的律度于竹声的律度”之“巧妙”，就另有其它的含义。

《晋书·乐志》载：“荀勖又作新律笛十二枚，以调律历，正雅乐，正会殿庭作之，自谓宫商克谐，然论者犹谓勖暗解。时阮咸妙达八音，论者谓之神解。咸常心讥勖新律声高，以为高近哀思，不合中和。每公会乐作，勖意咸谓之不调，以为异己，乃出咸为始平相。后有田父耕于野，得周时玉尺，勖校己所治钟鼓金石丝竹，皆短校一米，于此伏咸之妙，复征咸归。”《魏书·乐志》亦载：“晋世荀勖典乐，与郭夏、宋识之徒共加研究，谓为合古，阮咸讥之。”《晋书·阮咸传》载：“荀勖每与咸论音律，自以为远不及也，疾之，出补始平太守。”看来，荀勖其人音乐素养确实远在阮咸之下。荀勖典乐“谓为合古”，阮咸就出他的洋相，讥其声高“不合中和”。后来，事实果真证明妙解音律的阮咸言中。由于荀勖离了阮咸就混不下去（同样他离了列和也混不下去），所以虽然以阮咸为异己，“出咸为始平相”。但后来又不得“复征咸归”，以利用阮咸的才学来达到自己的目的。荀勖此人，是个“甚为正直者所疾，而获佞媚之讥”①的势利小人。其一生“深得人主微旨，不犯颜迕争，故得始终全其宠禄”②。他和当时阮咸等人反抗旧礼教，纵情越礼，放诞啸傲的政治态度完全不同，在艺术上也是分道扬镳的。阮咸力求革新，在晋隋古琴和阮咸琵琶上作弦律的探索；而荀勖恪守旧制，为不合时宜的管律修补漏洞而成就了“管口校正”的发明。实际上，“管口校正法”早在《吕氏春秋》中就有记载，也并非荀勖的首创。更为恶劣的是，他把阮咸在汉魏琵琶上得来的三宫之法“巧妙”地加以扒窃，而施之于管。但据今人研究，即就是如此，荀

①②参见《晋书·荀勖传》。

勖由于缺乏实践经验，其法也存在着漏洞。荀勖是那样一个忌贤妒能，打击异己的无耻之徒，却占据了阮咸本来应该占有的历史地位，这是使千载之下的后人为之愤愤不平的。然而历史终究会做出公正的判决。阮咸在中国音乐发展史上的重要贡献必将会受到人们的注目，而重新得到应有的评价。阮咸创作的《三峡流泉》及以其姓名命名的汉魏琵琶，是两座不朽的、高耸入云的、非人工所能建造的纪念碑，它永远铭刻着阮咸的历史功绩。

是为《阮咸——琵琶考》。

一、“言箫”与“排箫”

《文物》期刊1972年第十二期发表的发掘报告《嘉峪关汉画象砖墓》一文称之为“箫”的竖吹单管乐器，见之于原编号：三号墓37号，前室西壁南侧下层（本书图版四）；六号墓中室西壁南侧下层（原未编号，本书图版五）；两幅砖画之中。其中，图版四所绘之器，正面可见四个音孔；图版五所绘之器，管身由缠饰分为九节，音孔由画工略去未绘，不详其数。

发掘报告将此器称之为箫，是就今日通常理解的语词意义而言。但是，在历史进程中，语词的意义并不是一成不变的。某些语词的意义，或者扩大了，或者缩小了，或者改变了原先的含义，或者恢复了原先的含义，而在这种恢复原先含义的过程中又打上了新的烙印。因此，为出土古画所绘的古乐器命名，就不能单单从今日惯用的概念范畴出发，而应该探求这个乐器的发生沿革历史，并根据出土古画的历史年代，命之以当时社会所习用的名称。从这个原则出发，我认为，把嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之单管竖吹之器称之为箫，是欠妥当的。

管乐器的发生，最初和自然的“天籁”有关。当上古生民发现牛角、兽骨（中空的胫骨、肢骨）、山上竹林、池中芦苇可以因风激励而发出声响之后，初则表示惊异，继则开始注意，后来就开始尝试摸拟这种现象。这样，便创造了最初的拟声工具。远古先民最初使用的拟声工具是为鸟哨。最初的鸟哨，据考古发现之文物，是为陶哨、骨哨。在西安半坡，考古工作者曾发现了两个陶哨。这两个陶哨“全用细泥捏作而成，表面光滑但不平整，灰黑色。形如橄榄，两端尖而长，中径略作圆形，上

下贯穿一孔。全长5.8厘米，中径2.8厘米，孔径0.5厘米。P4737只一端有孔。吹起来吱吱有声”。①在这两个陶哨中，P4737是真正的陶哨，而“上下贯穿一孔”，即有一吹孔、一音孔的半坡陶哨已是陶埙之雏形。这是距今6700年前的遗物。在与此年代同期的浙江余姚河姆渡遗址，也曾发现160多件骨哨。这些骨哨一般长6至12厘米，每个骨哨上开有1至3个音孔，是用禽鸟肢骨中段做成。尤为可惊的是在这批骨哨中，有一件出土时腔内插有一根趾骨。这根趾骨在骨哨腔内来回抽动，便可改变骨哨空气柱的长度。所以这枚骨哨想来可以和伸缩长号（拉管）一样，滑奏出不间断的变化音调。这在乐器制造史上，声学史上，是个了不起的创造。这些陶哨、骨哨（包括在江苏吴江梅堰新石器时代遗址发现的一音孔骨哨），都是拟声诱猎的工具。但其显然属于两种不同文化——仰韶文化和河姆渡文化，后来的发展路径也不尽相同。仰韶文化的陶哨，起初也有“上下贯穿一孔”之细长的开管（open pipe）之器。但这种开管之器，很快就被抛弃。仰韶文化的陶哨，其制作材料先天地决定了它只能发展成为类似闭管（close pipe）乐器的“积音乐器”。这种乐器，是黄河中上游之仰韶文化的代表性乐器。②而河姆渡文化之骨哨，由于用禽鸟肢骨中段做成，其制作材料的特殊性质，先天地决定了它只能发展成为开管的管柱乐器。这便是后世以竹为管之气鸣乐器的先祖。

以竹为管之气鸣乐器，在发生年代上，晚于陶埙之乐。夏代乐舞，史记所载有所谓《箾韶》之乐。但这并不是夏代乐舞的本来面貌。据现有文献和出土文物作综合分析，最初的夏代乐舞，是陶埙之乐。在从《箾韶》之乐经先秦《九歌》之乐的中介而发展起来的楚汉音乐中，尚能看到最初夏代乐舞的面貌。《飞燕外

①中国考古研究所和陕西省西安半坡博物馆编《西安半坡》，第190页。

②在甘肃居延，也曾发现陶哨。

传》载："十月五日，宫中故事上灵安庙，是日吹埙击鼓，连臂踏地歌《赤凤来曲》。"这里所记，当是古制。而在《搜神记》、《西京杂记》、《老学庵笔记》诸书中，"吹埙"二字已作"吹箫"、"吹笛"，此当是夏以后的制度。所谓的《箫韶》是在沿海之大汶口文化、青莲岗文化以及河姆渡、马家浜文化之基础上发展起来的殷商文化的代表性乐舞。这种乐舞，是中国远古以滨海的夷越文化为代表的海洋文化和以华夏族为代表的大陆文化的综合。其所用乐器，则是滨海的夷越文化之代表性乐器箫——竹管气鸣乐器；韶——有柄之带耳革鼓。

滨海之夷越文化的代表性乐器，最初是为有簧的开管乐器。这是在河姆渡文化的拟声工具骨哨基础上发展而来的气鸣乐器。《墨子·非乐》上篇所引古逸书《大誓》说："舞佯佯，黄言孔张。"此所谓"黄言"者，即是有簧之言箫。郭沫若先生说："黄言，犹言笙箫也。"① 这个结论，我尚不能苟同。据郭沫若先生《甲骨文字研究·释龢言》篇，《尔雅·释乐》"大箫谓之言"的"言"字，即是箫。其义为："以口吹箫舌弄之而成音也。"② 郭沫若先生又说："古𠯿字之𠙵若丫之箫形。"③ 此所谓"言"，正是管口有簧片装置的箫——"黄言"。其器，今日犹存，傣族鸡哨便是古之"黄言"的活化石。据宋兆麟先生说："（傣族鸡哨）用一节毛竹制成。从一端劈为开口，内置一个极薄的竹片，起振荡作用。使用时，将其横置于两唇之间，轻轻吹奏，能发出母野鸡的叫声，并且随着用力的轻重缓急，抑扬顿挫，发出带有节奏的鸡鸣之声。母鸡一唱，公鸡纷纷而来，猎人举弩而取之。"④ 中国古典中的凤凰，是以山鸡为原型，综合了其它飞禽形象而

①郭沫若《甲骨文字研究》，科学出版社1962年版，第94页。

②同上，第95页。

③同上，第96页。

④宋兆麟《远古狩猎的一项重要发明》，原载《化石》1978年，第三期。

神化的灵鸟。傣族猎手，吹动鸡哨，引公山鸡纷纷而来的狩猎活动，是“《箾韶》九成，凤凰来仪”古代乐舞传说的最好注脚。傣族的鸡哨，“一端劈为开口”，正与“古文字丫若丫之箾形”吻合。其器开口处“内置一个极薄的竹片”，正是《墨子·非乐》所引古逸书《大誓》所说的“黄言”。除此而外，侗族民间乐器“叶子笛”，也是遗存至今的“黄言”。周宗汉先生说：“叶子笛是侗族民间竖吹簧乐器。……侗语称‘纪拨昧’（即‘叶子笛’之意），又称‘拨锛’（即‘竹叶笛’之意）。其形制分单管与双管两种。……做时选筷子粗细的笔管做笛身，上端斜削成尖状，劈开夹一片小竹叶，做成单簧片吹嘴，笛身开四至五孔不等。”①“黄言”，是一个偏正式的复合词。在中国古代除了“黄言”之外，还有无簧的言箾，今之傣族“水鹿笛”是其历史沉淀。傣族的“水鹿笛”和“鸡哨”一样，也是竹筒“一端用刀劈为开口”，但无簧片装置。②这种拟声工具，最初正是以兽骨制成的。居住在我国东北地区的鄂伦春族猎手所用的“乌力安”，现在是用桦皮卷成。但《太平广记》第四百四十三《杂说》则据《北梦琐言》而云：“江陵松滋枝江村射猎者，率以淘河乌胫骨为管，以鹿心上脂膜作簧，吹作鹿声。有大号、小号呦呦之异。或作麑鹿声，则麚鹿毕集，盖为牝声所诱，人得毂矢而注之。”《太平广记》所载，当为鹿笛之古制。

由于殷商克夏，滨海之夷越文化之代表性乐器言箾，取代了陶埙之乐。但在同时，也接受了华夏族大陆文化之代表性乐器陶埙的重大影响。言箾原是开管乐器，但在殷商及其后世，这种开管乐器，在中原地区却逐渐演变成为闭管乐器。其原因正在于：商人所用应律乐器，乃是夏埙；这种乐器，只有闭管乐器才能与

---

①周宗汉《侗族乐器》，原载《乐器》1981年，第三期。

②参见宋兆麟《远古狩猎的一项重要发明》一文，原载《化石》1978年，第三期。

之同声相应。除此而外，正因为言箫是采用夏埙纯律的乐器，所以正如初期之琴使用“品声按柱”之法一样，初期之言箫也曾使用过“品声截管”之法——依照陶埙之律，截竹为管，或填以蜜蜡实际改变管柱空气的长度。为了与陶埙之乐“同声相应，同气相求”，“黄言”在中国中原渐被淘汰，只有与陶埙音色相近的无簧之箫——“言”得以充分发展。中国古籍之箫，后来皆是无簧之箫，是为之“言”。“黄言”一器，仅在中国西南、西北得以传存，日后才有了新的发展。

言箫，最初是为单管，郭沫若先生说：“然由言之字形而言，最古之义必含最古之形，古音字之丫若丫之箫形，实系单管而非编管。”① 郭沫若先生的说法，是有其针对性的。自汉以来，箫为编管之说袭用了很长时间。许慎《说文解字》说：“箫，参差管乐，象凤之翼。”“参差”，是排箫的荆楚方言。屈原《九歌·湘君》写道：“吹参差兮谁思？”魏文帝诗则说：

客从南楚来，
为我吹参差。

此所谓“参差”者，即庄子《南华经·齐物论》：“人籁则比竹是矣”的“比竹”一类的乐器。长短不齐的竹子，排比编列成器，即是古称“参差”今称“排箫”的乐器。成语“参差不齐”的语源，即在于此。许慎所说，只是汉代之箫的含义。但是，这种“箫为编管”之说，一直到今日仍为人们沿用，并用来解释汉代以前典籍中的“箫”字含义。所以郭沫若先生针对其说而言：“然余自文字上以求之，则汉以前之箫并无编管之痕迹，而反有单管之实证。”② 今日之“箫”，正是恢复了箫为单管之古义。但是这种古义的恢复，已经打上了后世社会生活的烙印，反映了

---

①郭沫若《甲骨文字研究》，科学出版社1962年版，第96页。

②同上，第93页。

后世音乐实践的实际，并不完全和古义相同。而且，既然说是“恢复古义”，那就说明在历史的进程中其义有所变化。所以，郭沫若先生“余疑箫之名物，今古无变”① 的说法，是值得商榷的。

我认为：箫之名物，今古有变。上古之时，箫是单管竖吹乐器。但是此时的单管竖吹之箫，必定处于原始幼稚状态，绝不会与今日的洞箫一样。很有可能起初只是单管单音之器，并没有开设音孔，后来才有以指按闭的音孔之设。中国古籍中的“六茎”、“六英”之乐，正是指依据夏埙六全平均律品声截管之单管单音，不开挖音孔的管乐器。后来为了增加音数，就产生了最早的编管乐器。据郭沫若先生考证，最初的编管乐器就是“龠”。② 龠字，甲骨文作：𠆢或𠆢。从字形上看，是丫或丫即“箫”的编组。后世之所以把编管乐器称作“箫”——排箫，正是“箫”之语词意义的扩大。从乐器发展史的角度来看，管柱乐器的发展，必定是单管单音在先，编管多音其后，一管多孔数音更其后，而不会是相反。我之此说与李纯一先生的说法稍有不同。李纯一先生说：“关于管乐器的发展径路可能是这样：最原始的管乐器有如天籁一般，只是一节管子；日后随着人类的进步和音乐的发展，乃逐渐增加音数。这时又向两方面发展：一方面是纵的发展，演变为如箫管之类的乐器；另一方面是横的发展，或使管体加大而演变为如埙之类的乐器，或编列若干管子而演变为如龠之类的乐器。”③ 我认为，陶埙是为积音乐器，与管状的气鸣乐器并非同系，这是与李纯一先生其说不同的第一点，此已详前文；第二，自有音律之后，中国中原竹管气鸣乐器的发展，和弦琴的

---

①郭沫若《甲骨文字研究》，科学出版社1962年版，第96页。

②参见郭沫若《甲骨文字研究·释龢言》，科学出版社1962年版。

③李纯一《中国古代音乐史稿》（第一分册），音乐出版社1958年版，第13页。

发展相适应，是由一管一音——一弦一音向编管多音——多弦异音再向一管多音——一弦多音发展的。编管多音和一管多音，并不是同一历史时期之不同方向的管乐器创制思想，而是前后承续的不同历史时期的管乐器创制思想。在中国乐器发展史上，正如甲骨文字所示的那样，先有言箫（𠂤）后有排箫（𥫱）。直到周代才有了一管多音乐器——竹篪，而一管多音乐器的确立，则已是汉代的事情。

《尔雅·释乐》说："大箫谓之言，小箫谓之筊。"殷商以降之单管单音的"言箫"、"筊箫"，以及由单管单音之言箫或筊箫编组而成的多管多音之"排箫"都已经是闭管乐管，它与汉代才始确立的开管之单管数孔多音竖吹之器，在古时人们看来，是两个不同的统系。所以前者（言箫、筊箫与排箫）谓之为"箫"，后者（类似今之洞箫的乐器）谓之为"篴"（同"笛"）。排箫的风行和单管数孔多音竖吹之笛的发明，导致了言箫、筊箫的被淘汰。所以后来的"箫"字，就单指排箫了。到了"横吹"之笛风行之后，为了把竖吹之笛与横吹之笛加以区别，于是随着排箫在中国的消亡，竖吹之笛则取了箫的古义，而称之为"箫"。从此以后，"箫"字就专指今日之单管多孔竖吹之器了。排箫在中国的消亡，在宋代之后。竖吹之笛取"箫"的古义而称之为箫（洞箫）的事情，在魏晋时期尚未发生。

宋·陈旸《乐书》中所谓的"箫"，一般仍是指编管乐器排箫。唯一可以疑为单管多孔之器的是所谓"歌箫"。《乐书·歌箫》说："歌箫，隋炀帝七年征辽东，歌箫及笳各四面，则后世亦用，歌箫者矣，非古制也。"此所谓"非古制"，是不同于汉以来排箫之制的意思。这里所说的"歌箫"，在《元史·礼乐志》上，则直称之为箫。《元史·礼乐志》说："宴乐之器，箫制如笛五孔。"自"歌箫"直称之为箫以后，编管之箫才开始特称为"排箫"。《元史·礼乐志》载："登歌乐器箫二，编竹为

之，每架十有六管，……亦号‘排箫’。”“排箫”一名在元代发生之后不久，编管之箫便在中国本土渐渐消亡。

排箫虽已在今日中国消亡，但却传播到了遥远的欧洲。李白《凤凰曲》诗说：

嬴女吹玉箫，吟弄天上春。
青鸾不独去，更有携手人。
影灭彩云断，遗声落西秦。

诗中所咏携嬴女而去者，即《列仙传》中的箫史。《传》载：“箫史者，秦穆公时人也，善吹箫，能致孔雀、白鹤于庭。”“（箫史善吹箫）吹似凤声，凤凰来止其屋”。由此可见，排箫原是可以模拟鸟鸣的乐器。这与《尚书·皋陶谟》“箫韶九成，凤凰来仪”的传说，正相吻合。排箫这种乐器，在中国上古，既是《韶》乐的伴奏乐器，又是《韶》乐的舞蹈道具。敦煌北魏248窟，北周438窟西壁上层所绘，都是在众舞伎中有一吹奏排箫者的舞蹈场面。根据我国远古时代的出土文物和汉唐间史籍所载推测，这种舞蹈当为初用陶埙、后用排箫伴奏的“相与连臂，踏地为节，歌《赤凤凰来》”之类。（见《飞燕外传》、《搜神记》、《西京杂记》、《老学庵笔记》）这种在青海大通县上孙家寨出土的新石器时代舞蹈纹陶盆上就有所反映的舞蹈，早就经西秦——河陇区域传入西方。唐·韦元旦“琼箫暂下钧天乐”（《奉和韦安乐公主山庄应制》）的诗句，正是用了黄帝于咸池奏钧天广乐的典故。《穆天子传》载：“天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人，乐□人阵琴、瑟、□、竽、箫、篪、笳而哭。”其中虽有不可尽信的成分，但《箫韶》一类的乐舞早在先秦就已西渐，却是可以确认的史实。排箫传入欧洲以后，至今仍在罗马尼亚流行。罗马尼亚著名的民间乐曲《云雀》，用排箫奏出了宛如云雀在蓝天自由飞翔欢快歌唱的旋律，其中亦有鸟鸣的模拟。这正是

箫史吹箫“吹似凤声”的遗声。排箫之祖——三管之龠在先秦史籍中叫做“籟”，罗马尼亚把排箫叫做“奈伊”（Nai），这很可能就是“籟”的音译。《箫韶》本是夏代乐舞，到了商代，这个乐舞被因袭下来，并经加工改称为《濩》（hùo）。罗马尼亚民间以排箫为主要伴奏乐器的手拉手的开圈舞，叫做“霍拉”（Hora）。“霍拉”与“濩”的发音极为相似，也有可能便是“濩”的音译。直到唐代，这种初以陶埙，后以排箫为主要伴奏乐器的乐舞，仍在继续西渐。唐·李适《奉和送金城公主适西蕃应制》诗中有：“独有琼箫去”的诗句。这，正好可作为敦煌北魏248窟，北周438窟西壁上层所绘独有排箫伴奏之乐舞图的“榜题”。

传入欧洲的排箫，有两种不同的类型。一种与中国湖北随县曾侯乙墓出土之排箫一样，是将发音不同参差不齐的竹管用竹框或木框加以固定，排列在一个平面之上，今之罗马尼亚的“奈伊”仍是其制。一种是所谓的panpipe——潘神箫（又称Syrinx），这是一种将七根发音不同参差不齐的竹管捆做一束的乐器。法国自由思想家霍尔巴赫《自然的体系》一书中所引一篇叫做《关于神话的书信》的文章说：“（它）只有七根长短不等的管子构成而能产生最准确最完美的和音。”① 这种以希腊神话之神“潘”（希腊文Пai）的名子命名的乐器，正是中国先秦早就已经超越了的排箫的早期形制。常任侠先生说：“沿天山南路的于田（古代和阗），出土了不少猿形的素烧陶偶。怀中抱着乐器，有中国式排箫，欧洲式Syrinx（古代管乐器，笙的一种）、鼓、笛、及四弦梨形体的琵琶。从这些遗物上，可见中原与西域的乐器，已经结合在一起吹奏。”② 其实，这些乐器，完全是楚汉音乐文化的统

---

①〔法〕霍尔巴赫《自然的体系》（下卷），商务印书馆1977年版，第32页。

②常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社1981年版，第42页至第43页。

系，并非所谓“西域的乐器”。所谓“欧洲式的Syrinx”，正是经中亚之地西渐之中国古代乐器——胡篪。① 希腊神话之“潘神”，是半人半羊的牧神。“潘神箫”者，当是由中国西北部之羌戎传之于欧洲的中国古代乐器排箫。

综上所述：箫，上古特指单管单音之言箫、笶箫，汉代以后特指编管多音之排箫，宋代之后时至今日特指单管数孔多音竖吹之洞箫。（洞箫是开管乐器，不同于古代或留一端竹节或用蜜蜡塞底的闭管箫。）是调箫之名物，今古有变。所以，嘉峪关出土之魏晋墓室砖画所绘之单管数孔多音竖吹之器，不能称之为箫。

二、“龠”、“龢”与“竽”、“笙”

杨荫浏先生所著的《中国音乐史纲》说：“（周代）管乐器……有一管多孔而竖吹的，如龠。”② 杨荫浏先生如上文所引，是认为龠为一管多孔而竖吹的。日本人林谦三先生也认为：“《说文》里的羌笛三孔，是很原始的笛，汉人所用，也是同样的，那就是龠。周代的龠字，郭沫若氏以为是箫（排箫）的象形，所以不在讨论范围之内，而汉人所谓龠，则是三孔之笛。”③ 杨荫浏先生和林谦三先生，一脉相承了古之论者的言说。古籍中，诸如此类的言说比比皆是。诸如：〔宋〕朱熹《诗集传》：“龠如笛六孔或三孔。”〔元〕马端临《文献通考》：“许慎以籥为籥，是不知籥如篪而三窍，未尝比竹为之。”〔清〕毛奇龄《竟山乐

①《玉篇》，《集韵》皆释“篪”为笙。《文献通考》载；“后魏宣武悦 胡声，乐有胡鼓，胡篪。”

②杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第72页。

③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年版，第337页。

录》："今之所谓箫者，古不名箫而名龠。"这些说法，都认为一管多孔竖吹之今箫，在古时是称之为"龠"的。这，就和嘉峪关魏晋墓室砖画所绘一管多孔竖吹之器的命名有关了。所以，需要就此稍稍展开讨论。

郭沫若先生对于"龠"、"龢"诸字的考证研究，并不限于商周之时。《甲骨文字研究·释龢言》篇，在考定"龠"、"龢"诸字为编管之象后又说："龠字既象编管，与汉以后释龠之义亦大有别。后人均以为单独之乐管似笛，然或以为三孔，或以为六孔，或以为七孔，是皆未见古器之实状而悬拟之耳。形之相悖既如彼，说之参差复如此，故知汉人龠似笛之说全不可信。"① 已故沈知白先生取郭说。沈先生的遗文《中国音乐史·周秦时代》在谈到周代乐器时说："龠为编管乐器，后世误认为笛状六或三孔之管。"② 蓝玉崧先生也取郭说，认为："（龠）是多管的编管乐器。"③ 我以为沈知白先生和蓝玉崧先生的见解得其正鹄。确如郭沫若先生所说，龠是排箫的象形，是一种编组多管之闭管乐器。后人把三孔的开管竖笛叫做龠，是出于对许慎《说文解字》的误解。在这一点上，郭沫若先生也冤枉了许慎。后汉许慎《说文解字》说："龠，乐之竹管，三孔，以和众声。"后世许多学者，不解许慎"以和众声"之义，误以为龠为一管三孔之器。郭沫若先生也误以许说为非。其实，许慎所谓"三孔"，是"三管"的意思。后人所释，皆不合《说文》本义。只有把"三孔"释作"三管"，许慎"以和众声"之说，才能得到正确理解。一管三孔之器，只能吹出一系列的单音，绝无和声之可能。

---

①郭沫若《甲骨文字研究》，科学出版社1962年版，第90页。

②沈知白《中国音乐史·周秦时代》，载上海音乐学院院刊《音乐艺术》1979年，第一期。

③蓝玉崧《中国古代音乐发展概述》，中国音乐家协会西安分会，1957年 铅印本，第23页。

后人之所以将《说文》龠之三孔，释作单管多孔之孔，是用后世之孔的观念，去理解古典上的“孔”字。但是，在许慎其时，“孔”字并非只有后世音孔之义。《说文解字》释“孔”时说：“孔，通也。”它的语词意义，就管柱乐器而言，相对今日音孔之孔，要广泛一些。林谦三先生曾经指出：“（汉之笛）七孔者，实际上是加算下端的管口之数。”① 可见，其时管之空窍，也可称之为“孔”。由于许慎其时“孔”之观念包括了管中空窍，所以不能单单据此断定许慎《说文》：“龠，乐之竹管，三孔”即是说龠为一管三孔之器。

其次，许慎并没有说过“龠似笛状”之类的话。相反，他是把“龠”作为编管乐器的属名来看待的。《说文解字》说：“籥，三孔龠也。大者谓之笙，其中谓之籥，小者谓之筊。”庄子说：“人籥则比竹是矣。”比竹，是编列竹管的意思。《说文》所谓“龠”之属，就其包括了“笙”、“籥”这样的乐器而言，无疑是指编管乐器。“大者”、“其中”、“小者”，无非是说管数的多少。所谓“其中谓之籥”的“三孔龠”，是三管之制的编管乐器。所谓“小者谓之筊”的小龠，就龠之属——编管乐器而言，它也必定是一种编管乐器。籥不过三管，管数比籥还少的编管乐器——筊，必是双管之器无疑。所谓“筊”，正是甲骨文“ ”之所象的乐器。“筊”不过是“”的同音字而已。朱熹《诗集传》说：“箫，编小竹管为之。管，如篪，并两而吹之者也。”朱熹所说的“并两而吹之”的乐器，正是许慎所谓的小龠——筊。就甲骨文“”字求之，筊是中国龠之属编管乐器的鼻祖。

值得注意的是：《说文解字》在龠之属下，把“笙”、“籥”、“筊”相提并论。由此可以推知：最初的笙不过是一种无簧无斗的多管

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第338页。

编组乐器。它也是象后来的排箫那样，用绳子或者木框之类，把一些发音不同的竹管编列组合在一起的乐器。只不过笙的管数，较之籥、笋要稍多一些。康殷《文字源流浅说》说："（𥫱"甲文中很多，但是大都作两管并列之状，并无增减，概商龠本即双管之故？"① 这种双管的笋，后来发展为三管的籥，再后来则发展为更多管数的笙（包括"胡簧"——"簧笙"）。正因为它们都是由"𥫱"演化而来的乐器，所以许慎《说文》将其统归于龠之属下。《说文解字》所谓："从竹生声，古者随作笙。"正是指这种无簧无斗吹口众多的多管编组乐器。《尔雅·释乐》说："大笙谓之巢，小者谓之和。""和"，即是"龢"。"龢"从"龠"，是编列竹管以和众声的意思。无簧无斗之龠，其管数比"籥"、"笋"更多者，即是古时之龢笙，其制当与今日之排箫相似。

我认为，所谓"龢"，是与当时平列编组之"南龠"有所不同，将一些发音不同参差不齐之竹管捆作一束的和声乐器，亦即今日欧洲人称作"潘神箫"（panpipe）或称作"西林克斯"（syrinx）的先祖。② 此器之形正与"禾"之丛生相似，故谓之"龢"。"龢"又作"和"，今日"和声学"之"和声"，即取了古之龢笙"以和众声"之义。

曾侯乙墓出土器物中，有一件十三管的编管乐器。至今所见的关于曾侯乙墓的发掘报告、文物介绍、专题研究的文章，都把它称之为排箫。其实，"排箫"一名的发生，是元代的事情。在此之前的典籍，并无排箫的称谓。在先秦典籍中，这种十三管的编管乐器，起初被中原人称作"南龠"，而楚人则自称为"参差"。《左传·襄公二十九年》载："（吴公子札观乐）见舞《象箾》、《南龠》者，曰：'美哉，犹有憾。'"宋·周密《玉京秋》词所谓"楚箫咽，谁寄西楼淡月"之"楚箫"，即"南龠"之别名。这种

①康殷《文字源流浅释》荣宝斋，1977年版，第554页。

②按：syrinx与"参差"和"笙"之发音正相仿佛。

平列编组之吹管乐器，既然被特称之为“南龠”、“楚箫”，足可见当时北方中原地区，当另有一种与南龠有所不同的龠。这种乐器，则非“龢”莫属。南龠是平列编组之乐器，与此不同，“龢”则是捆作一束的乐器。南龠平列编组，其各个竹管吹口作一字排开，故为旋律乐器；北龢捆作一束，其各个竹管则集中相近，故为和声乐器。此所谓“从竹生声，古者随作笙”。这种龢笙，与今之“笙”完全不同。今之“笙”，是吹口统一、有匏有簧之开管乐器，而古之笙，则是吹口众多，无匏无簧之闭管乐器。

今之“笙”，在古代是被称作“竽”的。当时与“竽”同时存在的“笙”，据《诗经》求之，当是无簧之笙。《诗经·小雅·鹿鸣》“吹笙鼓簧”一句，从乐器学的角度而言，是为两种不同的“吹奏乐器”（按：实际上“笙”是吹奏乐器，“簧”是口衔拨簧乐器）。在《鹿鸣》中，“簧”与“笙”，显然仍是分用的不同乐器。在先秦，龢笙不仅无簧，且无匏斗作为共鸣之器。这种无匏之笙，至今仍有遗存，潘神箫——panpipe即其一例。另据中央民族学院袁丙昌、田联韬二先生《傣族的乐器》一文，至今在云南仍有形制类似排箫而名之为“排笙”的乐器。其器据说是：“由十四支笙苗分两排组成。”① 这种乐器，又叫“芦沙”。南宋·范成大《滇海虞衡志》载：“芦沙，瑶人乐，状类箫，纵八管，横一管贯之。”南宋·周去非《岭外对答》亦载：“芦沙之制状如古箫，编竹为之，纵一横八，以一吹八，伊戛其声。”

“芦沙”又称“芦笙”。明·杨慎《南诏野史》说：“男吹芦笙，女弹口琴。”这种芦笙，即是由龢笙发展而来。这一点可以阿细族民间史诗《阿细的先基》为证。《阿细的先基》唱道：

山头上的和箫，
凹子里的响篾。

①袁丙昌、田联韬《傣族的乐器》，原载《乐器科技》1980年，第六期。

其所说："和箫"，当即芦笙；其所说"响篾"，正是口琴——簧。芦笙为器，仍存南龠之形，但为了和声，已将吹口集中为一。这正是南龠和北龢的综合，故名"和箫"。"和箫"正是龢笙与排箫之综合的意思。

"竽"和"笙"，本来是两种截然不同的乐器。竽是有匏有簧，吹口统一之开管乐器；笙是无匏无簧，吹口众多之闭管乐器。但到了汉代，笙、竽这两种本有所不同的和声乐器，则渐渐地被人们混为一谈。《周礼·笙师》郑玄注说："竽，三十六簧；笙，十三簧。"这里是把竽和笙视作仅有管数差异的相同乐器而言。此所谓"簧"者，是"管"的代称。其时，竽始用匏，管中皆有簧片，故以"簧"代"管"，以计其管数。但将这种观念套用在先秦龢笙之上，去计其管数，便违背了历史的真实。在先秦，龢笙并未用簧。故龢笙可称为"十三管"，而不可称为"十三簧"。李亚农先生说："（古笙）和我们现在习见的并无多大区别。"① 其实，先秦之笙和流传至今而原先称之为"竽"的乐器是有很大区别的。今之"笙"，用匏用簧，正是所谓的"巢"。"大笙谓之巢"。所谓"巢"，当即将众多之笙管巢居于一匏之内的乐器。曾侯乙墓出土之"竽"："（匏之）左右两面各分前后两排，每排九孔，每孔一管，每管一簧，两面共三十六管，亦可说三十六簧。"② 正是三十六管巢居于一匏之内的乐器。现在看来，《尔雅·释乐》所谓"大笙谓之巢，小者谓之和（龢）"，是说"竽"本是由龢笙发展而来。所谓"和"者，即是形制类似"筠"、"籥"的龢笙。"筠"为双管，"籥"为三管，"和"为十三管。其管，虽成束排列，但并无匏斗，簧片装置。所谓"巢"者，即比龢笙管数还要多的大笙，其众多音管巢

①《李亚农史论集》，上海人民出版社1978年版，第541页。

②顾铁符《随县战国墓几件文物器名商榷》，载《中国文物》第二辑，文物出版社1980年版。

居于一匏之内。

竽是先秦编管乐器的最高发展形态，故成为当时的时麾乐器。著名的“滥竽充数”的故事，是众所周知的。载有这个故事的《韩非子》说：“竽也者，五声之长也。故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和。”这种乐器之被称作为“笙”，已是东汉以来的事情。据我所见之典籍文献，西汉哀帝《罢乐府诏》中只有“竽工员三人，一人可罢”的文字，而不见“笙”字。东汉许慎《说文解字》中，笙依然是和“籥”、“筊”相提并论而归之于龠之属的乐器。所以，可信的先秦古籍中的“笙”，当是指无簧无匏吹口众多的鞮笙，绝非今日称之为笙而西汉时尚称之为竽的巢笙。

开始把“竽”和“笙”混为一谈的是《列子》、《阙子》。《列子》所谓：“墨子俭啬而非乐者，往见荆王，衣锦吹笙，必楚俗好笙也。”《阙子》所谓：“楚笙冠中国。”当是指后来称之为笙的楚竽。

今日中国之和声乐器——笙，是由鞮而巢，由巢而竽逐步发展而来。《礼记·礼仪》说：“三笙一和而成声。”其所谓“成声”，正是“异音相从谓之和”① 的意思。有迹象表明，在笙的历史发展过程中，它曾经历了一个由和声乐器到旋律乐器再到和声乐器的否定之否定的螺旋。鞮笙，本是和声乐器，一器便可奏出和声。那末《礼记》为什么说“三笙一和而成声”呢？这个答案，我是在《宋史·乐志》中找到的。《志》载：“匏部有六：曰竽笙、曰巢笙、曰和笙、曰闰余匏、曰九星匏、曰七星匏。”“旧制有巢笙、竽笙、和笙。巢笙自黄钟而下十九管，非古制度。其竽笙、和笙竝以正律林钟为宫。三笙而奏，曲用两调。和笙奏黄钟曲，则巢笙奏林钟曲以应之。宫徵相杂，器本宴乐。”

---

①语出刘勰，《文心雕龙》。

可见在宋代音乐中，平行五度的和声已并非是由一笙独自奏出，而是“三笙合奏，曲用两调”，由竽笙、和笙和巢笙合奏而成的。[1] 基于这种三笙合奏之平行五度和声的实践经验基础，在中国“异音相从谓之和”的古代和声观念支配下，恢复了龢笙一器可奏和声的传统，才最后完成了从竽到笙的转变。宋·陈旸《乐书》说：“宋朝大乐诸工，以竽、巢、和并为一器，率取十七管笙为之。”在这样将三笙“并为一器”的过程中，原先“三笙合奏、曲用两调”的平行五度和声，也被保留了下来。此时所谓“笙”者，是形制类似于竽、巢，既能象竽、巢以及秦汉以后的排箫那样演奏旋律，又能象先秦龢笙那样吹奏和声，以一器而兼备“三笙合奏、曲用两调”之功能的乐器。今日之笙，正是由此而始。

概括言之：龠为编管的旋律乐器，龢则是编管的和声乐器。龢发展成为巢，则是“竽”之雏型。今之“笙”，正是由“竽”发展而来。所以，嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之单管多孔竖吹之器，亦不能命名为“龠”。

附带说及的是：在吹口众多之龢笙，发展成为吹口统一之巢笙的过程中，在中国先秦即已出现了一种变体乐器——“橐龠”。老子《道德经》说：“天地之间，其犹橐龠乎？”李白《送于十八应四子举落第还嵩山》诗“吾祖吹橐龠”一句，即用其典。这所谓的橐龠，是在北狄游牧民族中，改造巢笙，将其匏斗换作皮囊而产生的变体乐器，亦即今日之风笛（Bagpipe）的前身。这种皮囊，比之匏斗，更多了一种功能，那便是“虚而不屈，动而愈出”[2]，可作为风箱使用，此所谓“橐”。老子《道德经》所谓的“橐龠”，见之于形象资料的有山东武班祠汉石刻象之鼓吹乐伎图。其器在匏斗与两支乐管之间接有一个皮囊。有了这个皮

---

①日本民间流行的地方恋歌《催马乐》的伴奏中，笙不用“合竹”（即和音）的吹法，而只用单音吹法。此，当是唐制。

②语出老子《道德经》。

囊，便可避免在奏者换气时破坏乐曲连续性的弊病。这种皮囊，后来又发展成为风笛之腋下风箱（Bellows），及风琴（Organ）之风箱（Bellows）。田边尚雄先生说：“今日印度称为蛇踊时所用之笛，名曰poongi，又有名tourmrie者，亦有名magoudi者。其所谓匏，又取cuddos nut之实之中空者，插入二簧管，为一种风笛。”①这所谓“tourmrie”，正是“橐龠”之音译。其器与山东嘉祥武班祠汉石刻象鼓吹乐伎所用之橐龠，正相仿佛。

三、“簧”——口弦与“笙”——吹叶

从乐器发展史的角度来看，在有簧多管编组乐器之先，肯定有过无簧多管编组乐器的存在。有簧多管编组乐器，是上古之无簧多管编组乐器——龠、籥之类，与上古之始祖簧乐器——口弦、吹叶一类乐器的综合。《世本》说：“女娲作笙簧。”过去许多人常常根据今日有簧之笙的观念，把“笙簧”看做是一件乐器。其实，上古之“笙”、“簧”，乃是两种不同的乐器。笙是无簧的编管乐器，簧是无管的始祖口衔拨簧乐器（自由簧亦称通打簧）。

口弦在先秦古籍中称之为“簧”。《诗经·王风·君子阳阳》说：“君子阳阳，左执簧。”《诗经·小雅·鹿鸣》则说：“吹笙鼓簧。”《诗经·秦风·车邻》且说：“并坐鼓簧。”《诗经·小雅·巧言》亦说：“巧言如簧。”这些先秦诗歌中所说的“簧”，都是指口弦，而非笙中的簧片。正因为口弦是弹动、抻动的乐器，所以《诗经》中有区别于“吹笙”的“鼓簧”之说。唯因“簧”是口弦之称，才有《诗经》“巧言如簧”之说。

---

①田边尚雄《中国音乐史》陈清泉译，商务印书馆，民国二十六年版。

“巧言”，是指巧舌。言，即舌。今说“巧舌”，古说“巧言”。所谓“巧言如簧”，是说巧伪人之舌象口弦那样，可以发出变化多端的音调。如若是指笙中之簧，那只能是一簧一音，哪里还有什么“巧舌”可言。这正如清代学者俞正燮所说：“……簧即今歗子，通俗文为哨子。喇叭、哨呐、口琴皆有之，其单用则曰哨子，亦曰叫子。谓巧言如簧者，鼓歗子能效鸾凤百鸟之音言之，巧者似之。不得谓簧即笙，巧言如笙也。”① 俞正燮说：“章如愚群书考索，谓簧当自一乐器，其识甚卓。”② 这无疑是正确的。但他又说：“盖簧可无笙，笙不可无簧。”③ 这句话的下半句，却并不符合音乐史的实际。最初的竽笙，如上所说，并无簧片。上古的始祖气簧乐器口弦，确是一种独立的乐器。即使如伪典《礼记》，也向我们透露了一些这方面的信息。《礼记·月令》说：“命乐师……调竽、笙、箎、簧。”这里，之所以把竽、笙、箎、簧相提并论，分列别述者，是因为直至东汉，它们依然是一些各具形态，独立存在的乐器。其中“竽”为单一吹口，有匏有簧之编管乐器；“笙”为吹口众多，无匏无簧之编管乐器；“箎”同“叶”，即“吹叶”；“簧”即口弦。这几种乐器，除原称之为笙，今称之为排箫的乐器在中国已经消亡之外，其它乐器，至今犹在民间流传。簧——口弦，自先秦至今，记载不绝于史籍，踪迹遍及于世界。

见之于史籍文献的有——

《庄子·骈姆》：使天子簧鼓，以奉不及之法。

《穆天子传》：天子觞王母于瑶池，王母吟曰：“吹笙鼓簧，中心翱翔。”

汉·刘向《九叹》：愿假簧以舒忧兮，老纡郁其难释。

---

①俞正燮《癸已类稿卷二·簧考》，商务印书馆1957年版，第41页。

②同上。

③同上。

汉·王符《潜夫论·浮侈篇》：或作竹簧。

汉·刘熙《释名·释乐器》：簧，横也，于管头横施于中也；以竹铁作，于口中横鼓之，亦是也。

汉·蔡邕《检逸赋》：思在口而为簧鸣，哀声独而不敢聆。

《汉武帝内传》：许飞琼鼓震灵之簧。

晋·葛洪《神仙传》：王遥……有五舌竹簧三枚，遥自鼓一枚，以二枚与室中二人并坐鼓之。

晋·陆士龙《为顾彦先赠妇二首》：

鸣簧发丹唇，
朱弦绕素腕。

南北朝·庾信《步虚词》：

夏簧三舌响，①
春钟九乳鸣。

《魏书·獠传》：獠……用竹为簧，群聚鼓之，以为音节。②

宋·陈旸《乐书》：唐乐图以线为首尾，直一线，一手贯其纽，一手鼓其线，横于口中，呼吸成音，真野人之乐耳。

又：今民间有铁叶之簧，削锐其首，塞以蜡蜜，横之于口，呼吸成音，岂簧之变体欤？

《清通典》：口琴，以铁为之，一柄两股，中设一簧，簧端点以蜡珠，衔股鼓簧以成音。

《续清朝文献通考》：口琴，用铁一柄，两股中设一簧，柄长三分，鼓长二寸九分；股本相距三分六厘，末相距七厘。簧

---

①这种三舌之簧曾见之于古康国都城遗址（撒马尔干郊外阿弗拉西阿勃）壁画之中，其形制与今日彝族三舌之簧正同。

②此亦见《北史》。

长，随股末出股外，上曲七分三厘，点以蜡珠。横衔其股于口，以指鼓簧，转舌嘘吸以取音。

《清史稿·乐志》：口琴，以铁为之，一柄两股，中设簧，末出股外。横衔于口，鼓簧转舌，嘘吸以成音。

根据以上种种文献，① 我们可以知道，“簧”是中国固有之历史悠久，源远流长的一种乐器。这种乐器最初的形制和演奏方法是如清·檀萃《滇海虞衡志》所说：“又一种宽仅半，两端瘦削作一牙簧，无孔线，三片并用，而音各异，以左手前三指平执而吹，以右手前三指参差搔其末。”这种“簧”，是弹动的。檀萃“以右手前三指参差搔其末”之句，正是形容奏簧时以指弹簧的动作。中国古籍中的“鼓簧”，正是这个意思。需要指出：檀萃“以左手前三指平执而吹”的说法，是很不准确的。中国之“簧”，只是利用口腔产生共鸣，而并不用气吹动。檀萃所记，有失其实。“簧”，不仅有“弹动”的，而且后来又产生了一种“抻动”的。“抻动”之簧，是如檀萃《滇海虞衡志》所说：“口琴（按：即‘簧’），剖（竹）为成，篾取近青，长三寸三分，宽一分。中开如笙之管中簧，约二分。两头各凿一孔，前孔穿麻线如环，以左手无名指、小指挽之，大、食二指捏穿处，如执柄。横侧贴腮近唇，以气鼓簧牙。其后孔用线长七、八寸，尾作结穿之，线过结阻，以右手之食、中二指挽线头徐牵动之，鼓顿有度，其簧闪颤成声。”檀萃所记，虽然十分详细，但也不无错失。其“以气鼓簧牙”之说，全不合事实。“抻动”之簧，也不用气吹动簧舌，口之开合，完全是为了调节共鸣。这种“抻动”之簧，即是宋·陈旸《乐书》转引《唐乐图》所说“一手贯其纽，一手鼓其线，横于口中，呼吸成音”的簧。李纯一先生说：

---

①以及《南诏野史》、《滇海虞衡志》、《云南通志》、《滇南新语》中关于“口琴”、“弹簧”的记载。

"这当是另一种形制的雅簧，它用线（弦）发音。"① 这也是对"抻动"之簧的误解。陈旸《乐书》在转引《唐乐图》时，强调了"雅簧"以线抻动的特点，而未言及发音体——簧舌。但该书所附之图，却正如李纯一先生所说："与上述竹簧丝毫不差"②，仍是以簧舌发声，而不是"用线（弦）发音"。

"簧"，不仅在史籍文献中不绝记载，而且至今仍存于我国各地和世界上其它一些地方。据西北师范学院历史系主任陈守忠先生见告：在歌咏"并坐鼓簧"之《诗经·秦风·车邻》的产生地区——今甘肃省通渭一带地方，至今仍有鼓动之簧的遗存。通渭老乡，将这种乐器叫做"嚎儿嚎儿"（读做Haor Haor）。此，当是"簧"字的一音之转。③"簧"，别名又叫"口弦"、"口琴"、"响篾"。明·杨慎《南诏野史》载："男吹芦笙，女弹口琴。"此所谓"口琴"，也是"弹动"之簧。这种弹动的簧，被西盟佤族人称之为Hraong。这也是"簧"字的一音之转。弹动之簧——口琴，见之于记载的流行地区遍布全国。张燮《东西洋考·东番考》载："口琴薄铁所制，韬而鼓之，铮铮有声。"④《裨海纪游》也说："（台湾高山族）少年求偶者，皆来吹鼻箫、弹口琴。"傈僳族长歌《重逢调》唱道：

口弦弹的是"答羞拉"，
琵琶弹的是"底秀哩"。⑤
……
今夜葫芦笙把我们引到了一起，

①李纯一《说簧》，载《乐器》1981年，第四期。

②同上

③按：彝语将"簧"——口弦称做"洪洪"，也是"簧"字的一音之转。

④张燮《东西洋考》，中华书局1981年版，第105页。

⑤"答羞拉""底秀哩"皆为曲名。口弦有固定的小曲（令），回族口弦，即有《房檐滴水》、《骆驼铃》等口弦令。

竹口弦应重新弹诉。

傣族长诗《娥并与桑洛》唱道：

景多昂是个快乐的地方，
到处是象脚鼓的声响，
口弦在竹楼上弹奏，
琴声在竹林里飘荡。

阿细民间史诗《阿细的先基》唱道：

幽幽的响箴啊，不停地弹着。

这无疑是指弹动之簧，但在上海文艺出版社1981年出版之《中国民间长诗选》（第二集）中，《娥并与桑洛》之另一节却译作：

你要是买口弦，
家里还有四五个，
每个都吹得响，
每个都吹得好听。（见其书第464页）

这里的“吹”字，显然译得不大恰当。弹动之簧，在撒尼族长诗《阿诗玛》中也有反映。其诗唱道：

破竹成四块，
划竹成八片，
青青的竹子呀，
拿来做口弦。

口弦轻轻地响，
弹出心里的话，
甜甜的声音啊，

爱它和宝贝一样。

遗憾的是，在上海文艺出版社1981年出版之《中国民间长诗选》（第一集）中，《阿诗玛》的另二节却被译作：

阿诗玛呀好喜欢，
阿诗玛急忙吹口弦，
口弦阵阵响，
回答哥哥的召唤。（见其书第62页）
……
热布巴拉家夜里暗商量，
阿诗玛句句都听到，
聪明的姑娘阿诗玛，
拿起口弦来吹三调。（见其书第71页）

这也是不对的，这些地方的“吹”字，都应译作“弹”字。其书第79页：

哥哥吹笛子，
妹妹弹口弦。

以及云南人民出版社1978年版《阿诗玛》：

小姑娘生下满三天，
哭的声音象弹口弦。（见其书第11页）

便译得符合“簧”——口衔拨簧乐器演奏的实际情况。这种弹动之簧，在我国西北地区也有广泛的分布。回族之“口口”或称“口琴”，便有拨动的铁簧一种。撒拉族民歌《巴西古溜溜》唱道：

撒拉赛西巴哥，
巧手做“口弦”；
阿娜红花姑，

巧舌弹口弦；
口弦做得好，
脉脉把情传；
口弦弹得妙呀，
满天愁云散。

其口弦，也是弹动之簧。另如新疆锡伯族之“玛肯”（“墨克纳”），柯尔克孜族之：“奥孜考姆兹”（按：即“口琴”），都是演奏时置于唇间，左手食指弹动簧片，利用口形开合发生共鸣的口衔拨簧乐器。这是“簧”之正宗。这种弹动之簧，在非洲亦有广泛的流布。布隆迪之“三扎”（Sanza）即其一例。陈自明先生说：“三扎（Sanza），在布隆迪及东非的部分地区称其为伊肯贝（Ihembe）。这是一种非洲人常用的乐器。它是由一个长方形或椭圆形的小木版（或木匣）上排十几根不同长度的金属舌条或藤舌条组成。舌条的一端被压住，舌中部下面置一横棍，使舌条的尖端抬起。演奏时，双手拿着乐器，只用大拇指弹动舌条。”① 这种乐器，已经用木匣代替口腔以产生共鸣。据陈自明先生说：“有的地方还把三扎放在一个剖开的大葫芦中，以加强共鸣。由于它发出的声音有点类似非洲木琴马林巴，所以也有人称之为‘手指木琴’，欧洲人则称之为‘拇指钢琴’。”② 这种乐器，与晋·葛洪《神仙传》之“五舌竹簧”属于同类，其间或许也有一定联系。

除了弹动之簧外，抻动之簧，也有广泛的分布。见之于我国东部的有高山族泰雅人之“鲁布”。这种乐器：“口弦板子用竹制做，宽一·五公分，长十公分左右，中心是铜制的簧片。弹奏时左手执口弦一端，放于两唇之间，右手牵动口弦尾端之绳，以

①陈自明《布隆迪的民间乐器》，载《乐器》1981年，第4期。
②同上。

震动簧片，利用口腔产生共鸣，发出嗡嗡、铮铮之声。”① 见之于我国西部的有回族之“口口”（“口琴”）。“口口，……竹的扯线……一拽就里外颤，放在咀边用口腔作共鸣箱。”②

簧——口衔拨簧（或抻簧）乐器“口弦”，景颇语叫“掌共”；白族语叫“毕协”；傣族语叫“拜”；高山族语叫“嘎洛波”；羌语叫“阿珠”；阿细语叫“响篾”或“弹篾”，彝语叫“洪洪”。除了上面提到的民族和地区以外，据已发表的资料，如哈尼、普米、拉祜、苗、黎、达斡尔、鄂温克等族以及克米人都仍在使用这种乐器。这种乐器——簧，尤为妇女、儿童喜爱。但它并不只是“少数民族乐器”。据兰州大学历史系教师杜斗成见告：除了上文已经提及的今甘肃通渭地区外，在周之密地，今甘肃灵台农村，直至五十年代仍沿袭古风，使用着这种历史悠久、源远流长的乐器——“簧”。另，据我近来了解，今天兰州仍有口弦在市民中流传。我想，如再做深入普查，除了通渭、灵台、兰州等地区外，在其它汉族分布区，一定也能发现簧的历史遗存。

明白了“簧”之为器的特性，我们便可知道，所谓“黄言”——有簧吹管乐器，其始并不是簧与管的综合。所谓“簧”，原先根本不是气吹激起的乐器，与今日管乐器的“簧片”，完全是两个不同的统系。今之管乐器的“簧片”，其始并不是“簧”，而是“笹”——吹叶。“黄言”，正是笹——吹叶与言——竖笛的综合。

笹——吹叶与口衔拨簧乐器“簧”不同，是一种原始的气簧乐器。“笹”字，过去皆释作“篪”字的异体。但杨荫浏先生指出：“笹：《礼记·月令》：‘仲夏之月，……命乐师……调竽、笙、笹、簧。’《注》谓‘笹，即篪也，长尺四寸。’但《注》又谓‘竽、笙、笹三者，皆有簧也。’笹若为有簧的管乐器，则宜与篪有别。”① 我以为，所谓“笹”者，即古之吹叶。

---

①李才秀、陈卫业《台湾高山族民间舞蹈》，载《舞蹈艺术》第一辑。

②《甘肃日报》1982年2月10日，苏华《回族的口弦》。

“笹”字，其“竹”，是为意符；其“也”，是为声符。“笹”，即是“竹叶”之名。此竹叶之作为乐器，正是始祖气簧乐器——吹叶。这种吹叶施于管中者，其形若簧，其振动形式是为“通打簧”——自由簧和“上打簧”——单簧二种，后又发展成为“复合簧”——双簧。但最初之施于管中之笹，正与簧一样，是通打簧——自由簧，故亦称之为“簧”。

笹——吹叶，在唐以前的中国史籍中，仅见于《礼记》一书。我想，这是因为在音乐高度发达的中国古代，笹这种始祖气簧乐器早已沦为不登大雅之堂的民间乐器的缘故。在宫廷乐部中，笹已进化成为施于管中的簧片。但在民间，笹仍存其始祖原型。笹之进入宫廷乐部，而见之于史籍者，是自唐而始。《新唐书·礼乐志》载：“燕乐有……吹叶。”此吹叶，当是经汉魏晋隋中介的楚声之器。《全唐诗》卷二十一《相和歌辞·子夜春歌》序说：“清商曲……唐又增吹叶。”这并不是说唐代才发生了吹叶这种原始的气簧乐器，而是说吹叶此时才进入宫廷乐部。自此，有关吹叶的记载，便屡见于史籍文献。杜佑《通典》说：“衔叶而啸，其声清震。”唐·樊绰《蛮书·蛮夷风俗第八》载唐代云南风俗：“少年子弟暮夜游行闾巷，吹壶芦笙，或吹树叶。声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”唐·王贞白《芦苇》诗亦说：

穿花思钓叟，
吹叶少羌雏。

唐代之后五代永陵王建墓石刻浮雕西侧南起第六名乐伎即是吹叶伎。

吹叶，最初是为叶片，但后来又有卷叶的吹叶。这便是“复合簧”——双簧的滥觞。白居易《杨柳枝》诗写道：

---

①杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第69页至70页。

苏家小女旧知名，
杨柳风前别有情，
剥条盘作银环样，
卷叶吹为玉笛声。

这种卷叶的吹叶，又发展成为中空之树皮的哨。南北朝无名氏的《读曲歌》唱道：

折杨柳，
百鸟啼园林，
道欢不离口。

此模仿鸟啼且做情人之暗号的乐器，便是杨柳树皮之哨。唐·段成式《觱篥格》说："觱篥：南蛮多用芦叶卷吹。"元·马端临《文献通考》亦说："衔叶而啸，其声清震，桔柚尤善。或云卷芦叶而为之，形如觜者也。"可见今之觱篥的芦哨（双簧），最初亦是卷叶。

吹叶，在我国南方农村及少数民族地区分布极广。江南民歌唱道：

吹叶要趁叶子青，
谈爱要趁年纪轻。

这确是经验之谈，因为刚摘下的树叶，柔韧适中，发音灵敏。因此阿细民间史诗《阿细的先基》也说：

她摘了一片叶子，
顺手放在唇上，
一面吹着一面走，
走到了约会的地方。

壮族将"木叶"称作"拜美"（baimei），壮家民歌唱道：

壮家本爱吹木叶，
祖孙一辈传一辈，
旧时一吹苦水流，
如今一吹心头醉。

在长期的实践过程中，壮家发现榕树叶、荔枝叶、龙眼叶皆可作为吹叶。此外各地各民族的群众分别采用竹叶、柳叶、桔树叶、冬青叶、杨树叶、桐树叶等作为吹叶的原料。据《乐器》期刊1982年第四期报道：云南省大理州白剧团白族木叶演奏家赵怀礼已开始尝试用塑料片来代替树叶。吹叶这种古老的始祖气簧乐器，也在不断地前进。

吹叶与管乐器的综合，最初是为“黄言”，即以竹叶为哨的开管竖笛。上文说过的傣族“鸡哨”、侗族“叶子笛”，即是古之黄言之历史遗存。这种吹叶与竖笛综合的乐器，受“簧”——口衔拨簧乐器的启发，把其吹口的竹叶哨片换作管中的通打簧——自由簧的簧片，则是殷商之后周代的有簧吹管乐器。这种青铜时代之后的新的“黄言”，其簧已用铜制。先秦称之为竽，今日称之为笙的，便是这一类簧管乐器。这种乐器：“声源体簧舌因受到笙斗中空气的振动，所引起的振动激发了管内空气柱的振动，从而产生了一个簧与管的新的共振频率。在声学中称之为配合系。”① 对于这种配合系规律的掌握，是中国先秦乐人的伟大成就。掌握了簧管配合系的规律，通过按闭指孔的方法，来改变簧管耦合振动的参数，达到自如控制巢居于一匏之内的众多笙管发响与否的目的(开孔即哑、闭孔即鸣)，从而变稣笙的众多吹口为巢笙——竽的单一吹口，使之成为既能演奏旋律又能兼奏和声的乐器，更是中国先秦乐人精巧绝妙的发明。这个难题，

①李生、孙汝桂《大型扩音笙的音响测量与分析》，原载《乐器科技》1979年，第一期。

并不是一下子就得以解决的。中国古代乐人，在制作和演奏“黄言”一类乐器的长期实践过程中，才逐渐找到了“开孔即哑，闭孔则鸣”这样一个解决这个难题的方法。在这方面，西盟佤族乐器“葫芦丝”是一件活的乐器史化石。这种乐器，已开始用簧，但两支付管依然没有指孔，只能发出持续不断的五度音程，而不能象今日的笙那样，通过指孔的按闭，发出多变的和声音响。其主管开有七个音孔（前六后一），用以演奏旋律，但这已是后世的制度。葫芦丝一类乐器在最初，恐怕只能吹奏和声而无法吹奏旋律。田边尚雄先生曾说：“匏中插入簧管而鸣之最古者，殆根据达罗维荼人之乐器。……匏乐器亦由达罗维荼人插入簧管于匏中而成者。盖此乐器经印度支那及苗族而入中国，乃成为笙欤？即匏中初只插少数之管而吹，如印度之poongi，后乃发现每管皆可利用指孔而使之鸣，遂插入多数簧管，使发各音，遂成为笙。”① 现在看来，田边尚雄先生此说，验之于中国音乐史之实，则并不能够成立。“匏”是中国固有的八音之一，本无须乎自印度输入。将簧言插入匏壳其中之笙的发明，亦可作如是观。这些方面，皆可按之于中国古籍文献、文物资料，田边尚雄先生之臆断假说当可置之不理。

四、“羌笛”、“羌管”与“胡笳”、“觱篥”

唐人王之涣有一首著名的七绝《出塞》：

黄沙远上白云间，
一片孤城万仞山。

①田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版，第109页。

羌笛何须怨杨柳，
春风不度玉门关。

诗中所谓“羌笛”，在中国乐器发展史中，是占有特殊重要地位的乐器。中国先秦之竹管乐器，就音律乐制而言，一直受着夏埙纯律的制约；就乐器构造而言，多管组合的编管多音乐器——龠、籥，一管多孔的单管多音乐器——篪，都是闭管乐器，而非开管乐器。竽，虽是开管乐器，但仍是一管一音之器。开管而一管多音之器——长笛、横吹，是汉代受羌笛之启发才始确立的乐器。它与前世竹管乐器截然不同。其所由生，正如汉·马融《长笛赋》所说：“笛生乎大汉，而学者不识。……有庶士丘仲言其所由出，而不知其弘妙。其辞曰：‘近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已，龙吟水中不见已，截竹吹之声相似，剡其上孔通洞之，裁以当篴便易持。易京君明识音律，故本四孔加以一，君明所加孔后出，是谓商声五音毕。’”“羌笛”，是中国开管之一管多音之笛确立之初的始祖乐器，理应在中国乐器史上占一席重要地位。

羌笛之制，据马融《长笛赋》推之，应是开管通洞，一管多音之器。《长笛赋》引丘仲辞“截竹吹之声相似，剡其上孔通洞之”之句，正是羌笛是为开管通洞之器的明证。丘仲所说“故本四孔加以一”之句，正是羌笛是为一管多音之器的明证。正因为其是一管多孔之单管多音乐器，所以丘仲说它“裁以当篴便易持”——比起编管多音乐器来，它象一根马鞭（篴）一样地方便易持。这是以往中外学者一致的认识。但我以为仅此而止，我们并未全部明了羌笛之制。丘仲所言，是由羌笛而起的“双笛”，其“剡其上孔通洞之”一句，已是汉魏长笛之制。原来的羌笛之制与此尚有一些差异。

我以为，羌笛原是吹口有哨之“黄言”一类。我这样说的依据便是马融《长笛赋》中所引丘仲辞之“龙吟水中不见已，截竹

吹之声相似”一句。“笛奏龙吟水”,① “羌笛写龙声”,② 是羌笛的特色。此所谓“龙声”,原是远古拟声工具模拟野兽咆哮嘶鸣之声的神化。这一类音声,见之于史籍的,有“胡角”、“胡笳”之声。《晋书·乐志》载:“角,说者云:蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿,帝乃始命吹角为尤鸣以御之。……胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。”这里所说的“角”,是指中国古代“卷叶为角”(或卷树皮而成)的“笳”一类的猎角。所以说它“本以应胡笳之声”。此正所谓“孤城暮角,引胡笳怨”。③ 这种卷叶为之的笳一类的猎角所发之声,历来被中国文献称作“龙吟之声”。唐·王维《送韦大夫东京留守》诗写道:

云旗蔽三川,
画角发龙吟。

唐明皇《平胡》诗亦说:

鼓角雄山野,
龙蛇入战场。

这种卷叶之角(或卷树皮为之的角),现今仍有遗存。角,《仓颉篇》写作“觫”。《广韵》、《集韵》,从鹿作“觳”。所谓角,原是我国北方游牧民族狩猎捕鹿的拟声工具。《辽史·营卫志》载:“(古代契丹人)每岁车驾至皇族而下,分布泺水侧伺夜将半,鹿饮盐水,谓之舐碱鹿,令猎人吹角效鹿鸣,既集而射之,又名‘呼鹿’。”《北盟录》《满洲源流考》载:“女真以桦皮为角,吹作呦呦之声,呼鹿射之。”至今鄂伦春人仍在使用的“乌力安”,即是此器。宋兆麟先生说:“它是一种用桦木制成的乐器,形如扁牛角,长四十厘米,口部较细。当猎人在密林中

①李白《宫中行乐词八首》之三。
②唐·李峤《笛》。
③宋·柳永《迷神引》。

吹‘乌力安’时，发出公鹿般的叫声，母鹿为了寻找配偶，都闻声而至，公鹿也乘机而至。”① 其所谓“用桦木制成”，其实是“用桦皮卷成”。马扎尔人的后裔之匈牙利民族牧羊人的号角，至今犹存匈奴胡笳之制，也是用树皮卷成。这，正如同中国东北鄂伦春人的鹿角——乌力安是用桦树皮卷成一样。在中国古代，笳与角，本是同一类乐器。刘禹锡《平齐行》诗说：“嶧阳孤桐削为角。”这种唐时山东仍存的角，明代仍见之于浙江东部。明·王圻《三才图会·梧桐角图说》条载：“今澥东（浙东）诸乡，农家儿童以春月卷梧桐为角，吹之声遍田野。前人有‘村南村北梧桐角，山后山前白菜花’之句状时景也，则知此制已久也。”这种“吹之声遍田野”的梧桐角，正是远古拟声工具——猎角。此所谓“龙鸣”之声。羌笛既然是可写“龙吟之声”的乐器，想来其器与卷叶为之的猎角有一定的渊源关系。

卷叶之角，中国古代习用的是一大一小的“双角”。②《北梦琐言》所说“有大号、小号呦呦之声”的鹿角，即是双角。这双角各有不同的音声。唐·李廓《鸡鸣曲》说：

月中角声催上马，
才分地色第三鸣。

《新唐书·仪卫志》亦载：“长鸣一曲三声：一，龙吟声；二，彪吼声；三，河声。中鸣一曲三声：一，荡声；二，牙声；三，送声。”林谦三先生说这一曲三声“不外乎三个自然音的意思”。③但我以为，在笳之形制尚为卷叶之角的时候，此说尚可成立。但当胡笳后来已发展成为三孔之复合簧——双簧吹管之时，则当抛弃此说。正因卷叶之角及其后裔胡角（即胡笳）有一

①宋兆麟《远古狩猎的一项重要发明》，载《化石》1978年，第三期。
②参见《晋书·乐志》。
③林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第362页。

大一小之分。故胡角曲亦有《大单于》、《小单于》之分。此《大单于》、《小单于》，正是所谓的《大胡笳》、《小胡笳》。而尤为流行的，则是《小单于》。《小单于》之名，屡见于古诗文之中。唐·李益《听晓角》诗即说：

繁霜一夜落平芜，
吹角当城汉月孤。
无数寒鸿飞不度，
秋风卷入《小单于》。

卷叶之角的双角——大、小胡角（即大、小胡笳）之《大单于》、《小单于》；《大梅花》、《小梅花》之曲，在宋代犹存。宋·秦观《阮郎归》即有“丽谯吹罢《小单于》”之句。鲁逸仲《南浦》词亦说：“风悲画角，听《单于》，三弄落谯门。”可见，其仍是一曲三声。

这种“卷叶吹为玉笛声”的乐器，在中原地带仅在民间有所遗存，而无长足进步。但在中国西北、西南之羌人手里却有了重大的发展，成为一种以卷叶为首、竹筒、羊角等为管的复合簧——双簧吹管乐器，是为之“羌笛”（或仍称胡笳）。羌笛承胡笳之制，起初也是一曲三声之双笛。大、小笛都是一管三孔之器。《说文解字》说：“羌笛三孔”。这种三孔羌笛，正是一大一小，奏者双手各执一器的“双笛”。此正如应劭《风俗通义》所说：“羌笛……有三孔，大小异，故谓之双笛。”羌笛音孔之所以只有三个，是因为羌笛有大小之分，乐人左右手各执一器，三个音孔正好适合只手演奏。日本江户时代的“按摩笛”，即是这一类乐器。①

羌笛（胡笳），是由卷叶之角发展而成的截竹为管之复合簧乐器，故又称之为“羌管”。司空图《南北史感遇十首》之七，

①参见林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第331页至第332页。

即有“羌管蛮弦处处多”之句。羌管之初，亦是双管，且有大小管之分。唐·沈佺期有《春晓太平公主小楼闻双管》诗；陆龟蒙亦有《双吹管》诗。《双吹管》诗写道：

长短截浮筠，
参差作飞凤。
高楼明月夜，
吹出江南弄。

此外，唐·王建《田侍中宴席》写道：

青蛾侧坐调双管，
彩凤斜飞入五弦。

李益《夜上西城听梁州曲二首》则说：

听唱梁州双管逐。

温庭筠《回中作》也说：

吴姬怨思吹双管。

正因为“双管”有大小管之分，所以唐·严维有《相里使君宅听惠澄上人吹小管》诗一首。此外，唐·王建《宫词一百首》中亦有“小管丁宁侧调愁”之句；张祜《邠王小管》也有“偷把邠王小管吹”之句。《碧鸡漫志》载：“明皇遣高力士大呼楼上曰：‘欲遣念奴唱歌，十五郎吹小管。’”看来，唐代之“双管”，其大者已渐不用。正如双角——大小胡笳中吹奏《小单于》之小胡笳受时人器重一样，在唐代之后，“双管”之中，唯“小管”在飞扬跋扈。其所谓“小管”，即今存之“觱篥”一器。

我以为，羌笛原始，即别名为“笳”的乐器。羌笛，后又称“羌笳”、“胡笳”。这些名字所称的皆是复合簧哨之吹管乐器，这一点，可从文字学的角度求之。

马融《长笛赋》引丘仲辞有“裁以当簵便宜持”之句。此所谓“簵”，是“策”——马鞭之意。这个“簵”字，即是“笳”字的异体。“簵”，《广韵》、《集韵》作“张瓜切”或“苦禾切”。“笳”，《说文解字》释作：“笳，吹鞭也。从竹，孤声。”“笳”、“簵”二字，一音之转而已。应劭《风俗通义》说：“笳：谨按《汉书》旧注，笳，吹鞭也。”《宋书·乐志》且说：“葭，杜挚《笳赋》云：‘李伯阳入西戎所造。’《汉书》旧注曰：‘笳，号曰吹鞭。’晋《先蚕仪注》：‘车驾注，吹小笳；发，吹大笳。’笳即葭也，又有胡笳。”由此可见：“笳”、“簵”二字，音义并同。“笳”之所称的“葭”（按：即笳），与“簵”之所称的“羌笛”，都是所谓的“吹鞭”，原是同一种乐器。晋《先蚕仪注》所说的“小笳”、“大笳”，合称“双笳”。张宪《铁笛道人遗霅篥》诗说：

汉家卤簿最多仪，
来驾双笳武骑随。

此所谓“双笳”，实即羌笛之双笛，羌管之双管——大管、小管，亦即原来所谓的“小胡笳”、“大胡笳”。正因为羌笛即胡笳；羌笛之双管，即小胡笳、大胡笳；所以唐·储光羲《明妃曲》四首之四才说：“羌笛两两奏胡笳。”这所谓的“双笳”——“小笳”、“大笳”，已见之于山东嘉祥武班祠汉石刻画像。林谦三先生说：“山东省嘉祥县武氏祠的石刻等就刻有卤簿的从者左右各执一管。由其身长的比例估计，大笳约六十公分，小笳约四十公分。画像是右手执大管，左手执小管，只以一手吹一管；可以断其为无指孔的。”①其实，这所谓的“小笳”、“大笳”，皆是三孔之笛。这种三孔之笛，如林谦三先生所说：“孔位恰适于

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第370页。

只手能操作。”①

羌笛之“笛，”古字作“篴”。《周礼·春官》即有其字。刘熙《释名》说：“篴、涤也。”应劭《风俗通义》说：“笛者，涤也。”近年来在湖南长沙马王堆三号汉墓（公元前168年）发现的记有殉葬品帐目的竹简上，写有“篴”的字样。这所谓“篴”（笛）字，其实不过是“荻”的同音字。《丹铅总录》说：“荻与笛同。按《穆天子传》注：‘荻，戟吏所吹。’亦犹《急就章》注云：‘汉时亭长吹鞭也。’”《说文解字》说：“荻、萑也。”“萑”，即“笳”。“萑”、“笳”二字，也是同音异体。《晋书》载有一首童谣，其中有“官家养芦花为荻”之句。可见，所谓“篴”、“荻”、原不过是“芦”、“苇”、“葭”、“萑”、“笳”之别称。“篴”的同音异体字“荻”，原来是“荻草”的意思。芦苇，在古代是塞上常见的植物。直至今日，在河西走廊，芦苇仍在绿洲之沼泽湖畔丛生。古之塞上，称之为“代”，后又转读为“狄”。所以塞上常见的芦苇，亦随之称之为“荻”。“荻”字，因之成为以芦为哨，甚或以芦为管之羌笛的器名。

从文字学的角度而言，“荻”、“篴”二字，音义并同。荻是“萑”之别称。而“篴”、“笳”二字，皆是“萑”字的一音之转。“萑”古读ga，后来才转读为gu（篴）、jia（笳）。所以“羌笛”（羌篴）、“羌笳”，原是同一乐器的不同名称。小篴、大篴，亦即小胡笳、大胡笳的别名。羌笛之“羌”，是指“西羌”。《后汉书·西羌传》说：“西羌之本，出自三苗，羌姓之别也。其国近南岳，及舜流四凶，徙之三危，河关之西南羌地是也。滨于赐支，至乎河首，绵地千里。赐支者。《禹贡》所谓析支者也。南接蜀汉，徼外蛮夷，西北鄯善、车师诸国。所居无常，依随水草，地少五谷，以产牧为业。”此西羌统系之鄯善、

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1972年，版第370页

车师诸国，亦称之为“胡”。“胡”，原本是对汉族之外北地民族的统称，“羌笛”、“羌笳”、“胡角”，就族属而言，并无悖逆之处。魏·杜挚《笳赋》说：“羁旅之士，感时用情，乃命狄人，操笳扬清。”其所谓“狄人”，正是北地胡族。

羌笛——羌笳（胡笳），是由卷叶、卷角（卷叶为角、卷树皮为角）而来的复合簧哨管乐器。其初卷叶之制，以及卷角之制是没有所谓“管”之装置的，更谈不上“指孔”之设，这正是“笳”之本义。所谓“笳”字，《说文解字》未录。汉人所用是“葭”字。《说文解字》说：“葭、苇之未秀者”。“苇、大葭也”。此所谓“葭”，即是“羌笛”——羌笳（胡笳）最初的制作原料。晋·傅玄《笳赋》说：“葭叶为声。”《唐宋白孔六帖》亦说：“笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也。”《一切经音义》亦说“今乐器中笳，卷芦叶吹之，因以为名也。”固然，这些文献所说的“笳”，可能皆已是“卷芦为头，截竹为管”①之笳。但最初确有不用竹管的卷叶之笳。而且直到“卷芦为头，截竹为管”之笳产生之后，这种卷叶之笳（或卷树皮之笳）依然被沿习使用。前文已说及的浙东梧桐角、鄂伦春之“乌力安”即其一类。这种卷叶之角，是“胡笳”、“觱篥”一类乐器的始祖。唐·段成式《觱篥格》说：“觱篥，本名悲篥，以角为之，后乃以笳为首，以竹为管，所法者角音，故曰角。”元·马端临《文献通考》在说到吹叶时，也有“或云卷叶而为之，形如笳者也”之句。这说明笳之为器，最初确是卷角。唐·段成式《觱篥格》又说：“又有剥杨树皮卷成觱篥，以竹为管而吹之，亦有用桃皮者。南蛮多用芦叶卷吹。”这种“桃皮觱篥”、“杨皮觱篥”，皆是由“桃皮卷角”、“杨皮卷角”发展而来。历史的跃进与古风的遗存在这

①语出《乐部》见《太平御览》（五八四）。

些乐器上奇妙地结合着。

“羌笛”、“羌管”、“羌笳”、“胡笳”皆是由卷叶之角发展而来的乐器。这一类乐器，原先并不叫“羌笛”、“羌管”、“羌笳”、“胡笳”，而叫“笳”、“篥”、“鸣笳”。张衡《西京赋》中，笳被称作“鸣葭”。直到汉末，才有“胡笳”之名发生，见之于蔡琰的《悲愤诗》中，即使在此之后，在曹丕《与朝歌令吴质书》中，它也仍被称作“鸣葭”。直至谢灵运《送孔令诗》中，它还是保守着“鸣笳”的古称。“鸣笳”一名还见之于《南史·王弘传》、《洛阳伽蓝记》、《周书·蔡佑传》、《周书·李迁哲传》等书。鸣笳，或单称为“笳”。“笳”，起初是由吹叶发展而来的卷叶之角。它是中国固有的乐器，其最古的名字是“觱”《丹铅总录》说：“《豳风》‘一之曰觱发，二之曰栗烈。’后人虽诵之，不知觱发何以为风寒？栗烈何以为气寒？按《说文》‘觱，羌人吹角也，’其声悲栗故名觱篥。冬日寒风骤发，其声似之，所以风寒谓之觱发也。《吴下田家志》引谚云：‘三九二十七，篱头吹觱篥’，正谓风吹篱落，其声似觱篥，与《诗》意合。”林谦三先生极力贬斥“以为觱即是觱篥的这个思想”，他说：“从古来看，屠也，觱也，篥也，都不会是觱篥。”① “屠觱乃至觱，根本与后世的觱篥并无任何关系。②”而我以为，“觱”和“篥”，确是古之卷叶之角的两名。其名所称，当是后世觱篥的先祖。“篥”之古字是为“籗”。“觱”字古今音同；“籗”（篥）字，古读为lu，后转读为li。“觱”、“籗”两名所称的“角”，皆是卷叶之角。所以后世卷叶之角的“笳”，亦称作“觱”或“籗”。“觱”和“籗”，原先都是单音词。这两个单音词之联合成为复音词，想来是受了北狄民族多音节语言的影响。《诗经》中有“觱”、“栗”（按：即“籗”之同音字）二字的《豳风》，是

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第377页。

②同上，第380页。

“豳”地的民歌。朱熹《诗集传》说：“豳，国名，在禹贡雍州岐山之北，原湿之野。虞夏之际，弃为后稷，而封于邰。及夏之衰，弃稷不务，弃子不窋失其官守，而自窜于戎狄之间”。“龠”和“簥”这两个单音名词，正是在豳人迁徙到戎狄之地才始合成为复音名词——龠簥（龠篥）。“龠篥”二字的古音，在今彝语中仍有遗存，彝族跳月所用之笛即叫“批鲁”。“龠”字的古音，在今侗语中仍有遗存。“龠”字在古时是卷叶之乐的名称，今之侗族吹叶叫做“拜美”（bàiměi），正是“龠”字之转读（由单音词转化成了双音词）。此外，我以为白语口衔拨簧——口弦的名字“毕”；傣语口衔拨簧——口弦的名字“拜”；都是由吹叶之乐的古名“龠”字引申而来。

“龠”或“龠簥”一名，是中亚、西亚许多语言之“角”、“笛”、“簧”的语源。林谦三先生说：“B·劳弗尔（B·Laufer）博士单注目于龠一音，则西藏语有pi—pi（笛的意思），bi-d—bid（唢呐类的簧）诸名。据许莱它(F·C·G·Schreter)、史密脱（Schmide），都说是pi—pi为笛或管之意，得名于其声之近似原始朴质的命名，并不限于藏语。例如日本江户时代末期（19世纪中叶），称玩具簧笛为比依比依(pii—pii)，也是一样。……这一语……不仅在中国的西藏，而且广布于阿拉伯、伊朗、土耳其、印度、中国内地及其他的广大范围，都指阿拉伯系的打合簧Surnai。”①但林谦三先生却说：“这是单考龠的一字，即已不能不追溯到汉；况且《说文》里是屠龠二字连文，而不是一个龠字之名。所以劳弗尔（Laufer）之说，很难赞同。”②《说文解字》说：“龠，羌人所吹角‘屠龠’，以惊马也”。其实，所谓“屠龠”者，即“胡龠”（同于胡笳）之意。林谦三先生说：“自从前汉以来，胡名带屠字的例子，不止于三几个少数。从匈

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第378页至第379页。

②同上，第379页

奴的官名屠耆数起，匈奴、乌孙、莎车的王号之带屠字的，就不在十数以下。还有佛教方面，都有佛陀写作浮屠的例子。而相反地，汉族的氏名用屠字的，却不多见。可以想见汉时之音译西域语，有着个好用屠字的迹象”。①“屠觜”之名，犹如“胡琴”、“胡笳”一样，皆是用中国固有的乐器之名，加以修饰限定的“屠”、“胡”字样，组成偏正式的复音名词，以称呼胡地的同类乐器。藏语之“dung”（螺、喇叭）则正是由“屠觜”，转化而来。“觜篥”，最初是卷叶之角的名称，所以传入中亚、西亚等地之后，亦用来称呼螺贝之角。土耳其语的beri，böri，（bo-rù，buru）以及蒙古语之böriya，满语之 buren，buleri，都是由此而来。《旧唐书·音乐志》之“贝觱”，正是土耳其语之beri的译名，这是音译，意译兼而有之的译名。正如“火不思”是qobuz的音译；而qobuz又是坎侯、空侯的音译一样。“贝觱”是beri的音译；而beri又是“觜篥”的音译。也是转了一个圈 子回来，便显得扑朔迷离了。所谓“簸逻回”，也是这样的例子。宋·陈旸《乐书》所说之“簸逻回”，实际上仍然是能发出“龙吟”之声的所谓“胡角”。“簸逻回”，正是由中国“觜觿”二字之古音bilu而来。这些名称的语源，一直可以追溯到先秦，而岂止于汉世。

明白了“羌笛”（羌篴）、“羌管”、“胡笳”（羌笳）、“觜篥”（屠觜）之一类乐器，皆是由卷叶之角发展而来的复合簧哨管乐器这一点，回过头来，再看古代诗文中关于这类乐器的称谓，其间的“混淆”之处，便不再使人迷惑不解了。在古代诗文中称“羌笛”者比比皆是，把羌笛与笳这两者直接等同视之在一诗中互代使用的是杜牧。他的《边上闻笳三首》之二写道：

胡雏吹笛上高台。

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第377页。

这是唐人“笳”“笛”不分的铁证。此外，羌笛与胡笳之作为同类的乐器这一点，在唐人诗歌中也有间接的反映。李白《清溪半夜闻笛》诗写道：

羌笛梅花引。

其《从军行》写道：

笛奏梅花曲。

其《司马将军歌》写道

羌笛横吹阿韃堆，
向月楼中吹落梅。

高适《王七玉门关听吹笛》诗亦说：

胡人吹笛戍楼间，
明月箫条明月闲，
借问落梅凡几曲，
从风一夜满关山。

此诗一作《塞上听吹笛》：

云净胡天牧马还，
月明羌笛戍楼间，
借问梅花何处落，
风吹一夜满关山。

皇甫冉《送刘兵曹还陇山居》诗亦说：

唯有闻羌笛，
梅花曲里春。

可见，《落梅》是羌笛之名曲。另据王之涣“羌笛何须怨杨柳”句，《折柳》（《折杨柳》）亦是羌笛名曲。李白《春夜洛城闻

笛》诗写道：

谁家玉笛暗飞声，
散入春风满洛城，
此夜曲中闻折柳，
何人不起故园情。

其《塞下曲》亦说：

笛中闻折柳。

唐·宋之问《咏笛》诗且说

羌笛写龙声，
长吟入夜清，
关山孤月下，
来向陇头鸣。
逐吹梅花落，
含春柳色惊，
行观向子赋，
坐忆旧邻情。

这二首羌笛名曲，在唐代诗文中，又常作笳之名曲。陈子良《上之回》诗写道：

清笳转落梅。

其《春晚看群公朝还人为八韵》亦说：

笳声动落梅。

骆宾王《从军中行路难》二首之一写道：

且悦清笳杨柳曲。

卢照邻《和吴侍御被使燕然》诗写道：

胡笳折杨柳。

郑愔《塞外》诗亦说：

折柳悲春曲，
吹笳断夜声。

皇甫冉《谢韦大夫柳栽》且说：

（《折柳》）本在胡笳曲，
今从汉将营。

《落梅》《折柳》二曲，尤其是因“羌笛何须怨杨柳”一句而闻名的《折柳》一曲，在唐代诗文中，竟无法分清究竟是羌笛之曲？抑或是胡笳(清笳)之曲？这原因正在于羌笛、胡笳，本是一器。此所谓“笳”者，已是由卷叶之角发展而来的以笳为首，截竹（或以羊角、兽骨、木）为管开有指孔的复合簧哨管乐器。正因为羌笛、胡笳是以《折柳》、《落梅》为其名曲的乐器，所以又称“悲笳”。岑参《胡笳歌》写道：

君不闻胡笳声最悲，
紫髯碧眼胡人吹，
吹之一曲犹未了，
愁杀楼兰征戍儿。

羌笛、胡笳之愁杀征人的名曲之一，便是《折柳》。折柳送别是中国历史悠久的古风。《诗经·小雅·采薇》中即有“昔我往矣，杨柳依依”之句。王之涣《送别》诗写道：

杨柳东门树，
青青夹御河。
近来攀折苦，
应为别离多。

白居易《青门柳》亦写道：

青青一树伤心色，
曾入几人离恨中。
为近都门多送别，
长条折尽减春风。

《搜神记》卷七载："太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲始有兵革苦辛之辞，终以擒获斩截之事。"《折柳》之曲，正是以如此的内涵精神，才在唐人心中引起了强烈的共鸣。此所谓"此夜曲中闻杨柳，何人不起故园情"。《折柳》是羌笛——胡笳的名曲。唐人余延寿《折杨柳》诗中有"莫吹胡笳曲，愁杀陇头人"之句；戴叔伦《折杨柳》诗中有"胡笳在何处，半夜起边声"之句；翁授《折杨柳》诗中有"笳吹远戍孤烽天"之句，所以，以《折柳》为其名曲的胡笳，又称"悲笳"。崔融《折杨柳》诗写道：

夜夜闻悲笳，
征人起南望。

这二句诗之意境，正与戴叔伦《调笑令》："明月，明月，胡笳一声愁绝"正同。"悲笳"一名，还见之于法振《河源破贼后赠袁将军》一诗。其诗写道：

蔓草河源色，
悲笳碎叶声。

其实"悲笳"所奏，并非只是"碎叶"之声。其器所奏，主要仍是《折柳》、《落梅》一类的楚汉乐调。顾况《王郎中妓席五咏》说：

秦声楚调怨无穷，
陇水胡笳咽复通。

其中所谓的"胡笳"是指蔡琰所作的《胡笳十八拍》，这是早已

汉化的北狄乐调，其乐悲凉凄侧。所以早在魏晋，“悲笳”一名，即已发生。曹丕《与朝歌令吴质书》即有“悲笳微吟”之句。

需要指出的是“悲笳”一名，不仅是一个指事会意的称谓，亦有边地民族语言之音译的成分。唐·段安节《乐府杂录》说：“觱篥者，本龟兹国乐也，亦曰悲栗，有类于笳。”“悲笳”一名，正是这样一个音译、意译兼有之而又附着有指事会意成分的称谓。“悲笳”，实即“觱篥”。张祜《听薛阳陶吹觱篥歌》是唐人“胡笳”（悲笳）、“觱篥”不分的铁证。其诗说：

紫清人下薛阳陶，
末曲新笳调更高，
无奈一声天外绝，
百年已死断肠刀。

此所谓“觱篥”——“笳”，也是“龙吟之声”。李颀《听安万善吹觱篥歌》中即有“龙吟虎啸一时发”之句。这种“龙吟虎啸一时发”的觱篥，是“卷芦为哨，截竹为管”的乐器。此正如白居易《小童薛阳陶吹觱篥歌》所写：

剪削乾芦插寒竹。

所以，这种“含嚼芦中声”①的乐器，又称“芦管”。宋·陈旸《乐书》载：“芦管、截芦为之，大概与觱篥相类，出于北国也。”唐·刘祎之《奉和别越王》写道：

管声依折柳。

这是羌笛和胡笳、觱篥又称“管”的一例。羌笛和胡笳、觱篥之被称作“芦管”的有白居易《听芦管》诗和岑参《裴将军宅芦管歌》，以及郑谷《江宿闻芦管》诗。岑参其《歌》写道：

①语出李贺《申胡子觱篥歌》。

辽东九月芦叶断，
辽东小儿采芦管，
可怜新管清且悲，
一曲风飘海头满。
……
巧能陌上惊杨柳，
复向园中误落梅。

郑谷诗写道：

塞曲凄清楚水滨，
声声吹出落梅春。

其中亦提及《折柳》、《落梅》二曲。“芦管”之称又见唐开元中西凉府节度杨敬述进上的《婆罗门》商调曲辞。其辞唱道：

不知何处吹芦管，
一夜征人尽望乡。

此诗又作李益《夜上受降城闻笛》。这也是唐人“笛”“管”不分的铁证。此外，李白亦有“边月空悲芦管秋”之句。“芦管”，有时又简称之为“芦”。张祜《听简上人吹芦管三首》之一说：

蜀国僧吹芦一支。

其二说：

细芦僧管夜沈沈。

这里所谓的“芦管”，杜牧《张好好诗》说其制是为：

塞管裂圆芦。

此所谓“裂”，是“圆芦”之头压扁，而为管口双簧的意思。

今存之觱篥一器，是由羌笛双笛之小笛、亦即羌管双管之小

管、双篥之小篥，大、小胡笳之小胡笳发展而来。其声较之大笛、大管、大篥、大胡笳为高，故又称“急管”。唐太宗《帝京篇十首》之四写道：

鸣笳临乐馆

……

急管韵朱弦

王维《送神》诗写道：

悲急管兮思繁弦。

杜甫《夜闻觱篥》诗写道：

夜闻觱篥沧江上，

……

孤灯急管复风湍。

杜甫另有《陪王使君晦日泛江就黄家亭子》二首之二也写道：

不须吹急管，

衰老亦悲伤。

白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》诗说：

急管停还奏。

其《听歌六绝句·乐世》也说：

管急弦繁拍渐调。

独孤及《东平蓬莱驿夜宴平卢杨判官醉后赠别姚太宗置酒留宴》诗亦说：

江南急管卢女弦。

周邦彦《满庭芳》亦有“颠顿江南倦客，不堪听急管繁弦”之句。这所谓“急管”，即后世所称的“觱篥”一器。但在唐时，

如笳之双笳、羌笛之双笛、羌管之双管、胡笳之小胡笳、大胡笳一样，也有“双觱篥”之说。宋·陈旸《乐书》有其记载：“安国乐，有双觱篥，《唐乐图》所传也。”

觱篥除“芦管”、“急管”二名之外，还有一名是“朔管”。温庭筠《春日》诗写道：

楼中朔管悲。

其《观舞妓》诗也说：

朔音悲嘈管。

这是把“朔管”与《诗经》之“嘒嘒管声”联系了起来。其《边笳曲》则说：

朔管迎秋动。

其《觱篥歌》且写道：

夜听飞琼吹朔管，

……

含商咀徵双幽咽。

另《全唐诗》中李德裕之句：“勿闻歌管吟朔风”也隐含“朔管”之名。这是其佚诗《霜夜听小童薛阳陶吹笛》之中的句子。薛阳陶是唐代有名的觱篥演奏家。这诗名所谓的“笛”，当指“羌笛”。可见其所谓“朔管”，正是羌笛、胡笳、觱篥一类。

这种“含嚼芦中声”的复合簧哨管乐器（或称笳、篥，或称羌笛、羌管，或称胡笳、觱篥），还有“羌竹”、“羌笳”“苇笳”之称。唐·刘言史《处州月夜穆中丞席和主人》诗写道：

羌竹繁弦银烛红。

此所谓“羌竹”，是据其器“截竹为管”的特点而言。王建《塞

上逢故人》诗写道：

羌笳三两曲，
人醉海西营。

此所谓“羌”，当即韦元甫《木兰诗》之“夜袭燕支虏，更携于阗羌”之西羌。《新疆风土记》说：“苇笳木管（即觱篥）皆八孔。”此所谓“苇笳”，即以芦为哨之笳。笳之为器，并不限于以芦为哨。唐人郎士元《闻吹杨叶者二首》说：

妙吹杨叶动悲笳。

可见，唐时除“桃皮觱篥”外，尚有“杨皮觱篥”存在。更可知道，卷叶之角——笳在唐人眼中，与吹叶是为同类，而并无明确的界限。此杨叶悲笳，其所奏音曲，亦是《折柳》、《落梅》一类楚汉乐调。此正所谓：

吹向别离攀折处，
当应合有断肠人。①

笳之为器，除了“截竹为管”的一类，还有羊角为管，以木为管的二种。唐·段安节《乐府杂录》载：“哀笳，以羊角为管，芦为头也。”《清史稿·乐志》载：“胡笳，木管三孔，两端施角，末翘而哆”。这些，都是笳之变体。在笳之变体乐器中，值得一提的是唢呐。所谓“唢呐”——不过是带有笳式增音器——喇叭的觱篥而已。这一点早经童斐、王光祈先生指出。童斐《中乐寻源》说：“觱篥，今尚有两种。大者俗呼苏捺（按：即‘苏尔呐’——唢呐），音宏亮，似即倍四头管也。较小者，俗呼叭哶，音清脆，似即倍六头管也。哑觱篥，盖即今之头管。其制以竹为管，而无笳式之增音器。软芦为哨，长寸余。音圆而和，下于

①亦见郎士元《闻吹杨叶者二首》。

笛而高于箫。”王光祈《中国音乐史》(上册)也说：“哑觱篥，则又为筚篥之无笳形筒子者，其音较弱，故谓之哑；似与今日所谓头管相同。”①我以为，唢呐一器，即是在保守卷叶之角——笳之古制之地产生的张口型觱篥。《清史稿·乐志》所载之“两端施角，末翘而哆”的胡笳，即是唢呐始祖乐器的遗存。《说文解字》释“哆”说：“哆，张口也，从口多声。”这种“末翘而哆”——带有笳式增音器之张口型觱篥的图像，在建造于五、六世纪或稍后的赫孜尔千佛洞三十八窟壁画中早已出现。想来此器起初是以兽角为口，后来才有了“金口角”一类的铜质喇叭口唢呐。《律吕正义》载：“金口角，旧名唢喀，木管，本小末大，上下金口，加芦哨吹之。”其“上下金口”与《清史稿·乐志》胡笳“两端施角”正同，不过所用材料有所差异而已。这种带有笳式增音器之张口觱篥，音量格外宏大。明·王磐《朝天子·咏喇叭》写道：“喇叭，唢呐，曲儿小，腔儿大。”与之相比，一般的以芦为哨，截竹为管之无笳式增音器的觱篥，则被称之为“哑觱篥。”

唢呐，又称“号笛”、“海笛”。戚继光《纪效新书》说：“凡掌号笛，即是吹唢呐。”（出《武备志》）“笛”一名，正是由“号笛”演变而来。所谓“海笛”者，原是戚继光抗击倭寇时海上水兵所用之号笛。其之所以称为“笛”者，原是取“篥”之古义，盖因其哨是用“篥”（同“荻”）之所称的芦苇制成。唢呐之也被称作“笛”，正说明此复合簧管乐器与远古卷叶之角——笳的渊源关系。这种乐器，在中国早就用之于军队之中。起始是为“两端施角”之笳，用之于“鼓吹”、“横吹”。所谓“鼓吹”，是汉世之乐。所谓“横吹”，自唐开元年间，便成为专门的军乐队组织。此正如《辽史·乐志》所说：“横吹，亦军乐，

①王光祈《中国音乐史》（上册），音乐出版社1957年版，第160页。

与鼓吹分部而合用，皆属鼓吹令。”自唐开元以后，鼓吹，尚用之于仪典朝会，“横吹”，则专门用于军中马上。林谦三先生说：“（唢呐）自明以来，首先和喇叭、铜角、嗦罗等都被采用为军中的吹器。”① 如果此说，单指“金口角”一类的铜质喇叭口唢呐，自无不可。但如就历史渊源而言，早在五、六世纪时的赫孜尔千佛洞壁画中就有张口型的喇叭的形象资料。我们不能因为其时这种乐器称之为“笳”，尚无唢呐之名，便一笔勾销其在历史上的地位。哨呐之名，确非汉语之原名。但唢呐之名，不过是中国固有的带有笳式增音器之复合簧哨管乐器西渐于中亚、西亚之后新得的“洋名”。其名之后起，恰是其器晚兴于中亚、西亚之地的明证。

觱篥，是唐燕乐的主要乐器。潘怀素先生早就指出：“凡读过《中国音乐史》的人，都知道琵琶是唐乐的主要乐器，觱篥（弦管）是宋乐的主要乐器。但在当时的音乐实践上，却并不是这样的。……在隋唐燕乐管弦合奏上，觱篥才是其主要乐器。”② 而杨荫浏先生却说：“龟兹乐调，原来只籍琵琶的弦音协律；它的高低，可以是相对的，而不一定要是绝对的。”③两说正相反对，而我以为潘说辄近史实。所谓隋唐燕乐二十八调，是经龟兹五旦七调之说回授于中原之后再度确立之四宫纪之以三的乐制。原得之于中原的龟兹乐调，并非只具有相对高度，它完全继承了楚汉四宫纪之以三之十二律吕中黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕五律的绝对音高。这绝对音高，在中原地区原是以管（“竽律”之类）为准，在龟兹则是以觱篥为准。这一点在《隋书·乐志》中有明确无疑的详载。隋唐燕乐所承受的标准音乐器，仍是龟兹所用

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第409页。

②潘怀素《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》，原载《考古学报》1958年，第三期

③杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第181页。

的觱篥。因此隋唐燕乐之通用乐谱，最早是龟兹乐人所用的梵字觱篥谱。《酉阳杂俎》第十二卷载："元宗伺察诸王，宁王尝中夏挥汗鞔鼓所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：天子兄弟当极醉乐耳。"《梦溪笔谈》亦载："蒲中消遥楼上有唐人横书，类梵字，相传是霓裳谱，字训不通，莫知是非。"这所谓的乐谱，在唐·薛涛《听僧吹芦管》诗中亦称为"梵书"。其诗云：

晓蝉鸣咽暮莺愁，
言语殷勤十指头，
闲罢梵书劳一弄，
散随金磬泥金秋。

正因觱篥是标准音乐器，所以才与钟磬之声全合。此所谓"梵书"，当即花蕊夫人《宫词》"尽将觱篥来抄谱"的觱篥谱。

《新唐书·礼乐志》载："（燕乐二十八调）其后声器寝殊，或有宫调之名，或以倍四为度，有与律吕同名，而声不近雅者。……倍四本属清乐，形类雅音，而曲出于胡部。复有银部之名，中管之格，皆前代应律之器也。后人失其传，而更以异名，故俗部诸曲，悉源于雅乐。"这段文字，在中国音乐史上，是极重要的。只有读通了这段文字，才能真正把握隋唐燕乐（俗乐）的本质。我以为"或以倍四为度，有与律吕同名，而声不近雅者"，正是说燕乐以觱篥为标准音乐器，但由于觱篥所奏是由四宫纪之以三之十二律吕七声音阶退化而成的七平均律音阶，故其所奏与传统的楚汉乐调"冥若合符""而声不近雅"。这里所说的"倍四"当为觱篥一器。倍四"复有银字之名"。所谓"银字"，屡见于唐诗之中。吴融《和韩致光侍郎无题三首十四韵》之一，即有"管纤银字咽"之句。杜牧《寄珉笛与宇文舍人》诗说：

调高银字声还侧。

白居易《秋夜高调吹凉州》诗说：

月中银字韵初调，
促张弦柱吹高管。

其《南园试小乐》诗亦说：

红蕚紫房皆手植，
苍头碧玉皆家生。
高调管色吹银字，
慢拽歌词唱渭城。

此所谓“银字”，是相当于“急管”（“高调管色”）之称的名称。其称所指，正是觱篥。白居易《宿杜曲花下》诗中有“小面琵琶婢，苍头觱篥奴”之句。这“银字”——觱篥一器，正是由“苍头觱篥奴”演奏；而《渭城》之歌则是由“碧玉”——“小面琵琶婢”演唱。除了上述之佐证外，另如李宣古《杜司空席上赋》则更加直截了当地说：

觱篥调清银字管。

所以，我们完全可以认定“倍四”、“银字”，都是觱篥的别称。

“倍四”确如《新唐书·礼乐志》所说，是“前代应律之器”。《洛阳伽蓝记》载：“市南有调音、乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉。有田僧超者，善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽引》。”此北魏都城“调音”、“乐律”二里中田僧超者所吹之“笳”，便是作为标准音乐器使用的。其所谓笳，当即觱篥——倍四一器。正因为此“笳”之所称的乐器，是标准音乐器，所以其它乐器，特别是弦乐，是以笳为准的。唐太宗《帝京篇十首之四》说：

鸣笳临乐馆，

……

急管韵朱弦。

杨衡《白纻辞》说：

凝笳哀琴时相和。

这，都是弦琴以“笳”为准的意思。所谓“凝笳”，则形象地道出了“笳”为标准音高乐器的特点。琴之以笳为准，可以《胡笳十八拍》为证。相传是蔡琰所作之《胡笳十八拍》唱道：

胡笳本自出胡中，

缘琴翻出音律同。

据许建先生考证：“胡笳调根据传统古琴的术语来看，它可能是一种定弦法。……它的‘调’（即定弦法），是用的‘紧五慢一’，与《大、小胡笳》（按：琴曲名）相同。……这种定弦法的特点是……把角音加以重复，这样便于演奏角调式或羽调式的琴曲。”①这种“按管调弦”②的传统，一直保留到后世。受其影响，现代交响乐队今天仍然以双簧管为乐队定音之标准。双簧管，其前身是胡笳式的乐器——“克罗姆杭”（Crumhorn）。这种复合簧乐器在欧洲“文艺复兴时期”才始风行。与中国历史悠远漫长之复合簧乐器——笳相比，它的历史要晚近得多，其间当有一定的师承关系。

倍四作为“前代应律之器”，是“本属清乐形类雅音”、“悉源于雅乐”的乐器。《洛阳伽蓝记》所载其器所奏之《壮士歌》、《项羽引》，当即雅声化的楚声乐调。所谓“调高银字声还侧”、“促张弦柱吹高管”，正是其所奏乐调为“楚调”、“侧

①许建《古琴曲中的〈胡笳十八拍〉》，载《音乐研究》1959年，第六期。

②语出《东京梦华录序》。

调”之明证。郑振铎先生说：“宋词中往往以‘银字合生’同举，又‘合生’原是宋代最流行的唱调之一。”① 我以为，此所谓“银字合生”，即以银字觱篥伴奏的楚汉和声——《相和》之声。《相和歌》是一人唱、众人和之讴谣。这种在唱腔尾音进入的帮腔，引申为兰州俚语谓之“打和声”。今陇东道情之“麻簧”，正是以觱篥变体——唢呐伴奏的唱和乐调。“银字合生”，当为“银字和声”之讹。“银字”、“倍四”——觱篥，是汉代即已在中原地区广泛使用的乐器，它“本属清乐”，因之而又被称作“清笳”、“清管”。“清笳”之名，已见前引之唐人陈子良《上之回》一诗，及骆宾王《从军中行路难》一诗。“清管”之名，见之于韦应物《楼中阅清管》之诗题。这所谓的清笳、清管、所奏音曲，皆是《折柳》、《落梅》一类的《清商乐》。因之严维《相里使君宅听潛上人吹小管》诗说：“座中流泪听商声。”刘禹锡《窦郎州见示与礼州元郎中早秋赠答命同作》诗也说：“金笳入暮应清商。”张祜《觱篥》诗亦写道：“一管妙清商。”但唐人所认识的前世《清商乐》，其间已经过了龟兹、西凉乐人的中介。特别是唐人所用之觱篥，实出于龟兹乐人的回授。所以《新唐书·礼乐志》说其“形类雅音，而曲出于胡部”，“后人失其传，而更以异名”。此正所谓：

南山截竹为觱篥，
此乐本自龟兹出，
流传汉地曲转奇，
凉州胡人为我吹。②

尽管如此，后人依然把觱篥为主要乐器的“散乐”视作“汉乐府

①郑振铎《插图本中国文学史》（三），作家出版社1957年版，第549页。
②唐·李颀《听安万善吹觱篥歌》。

之遗声”。①

概括言之：羌笛、羌管、胡笳、觱篥，皆是中国由远古始祖气簧乐器——卷叶之角——笳发展而来的复合簧（双簧）哨管乐器的同器异名。在其发展过程中，汉代是一个重要的历史时期。自汉以后，所谓的“笳”，便已不再是卷叶之角。所谓觱篥，是由先秦之“觱”、“篥”（篥）西布于戎狄之地，而后又“流转汉地曲转奇”的乐器。不过这乐器的跃进发展不在唐代而在汉代。它的发展，与汉之长笛是同步的。羌笛是长笛之父，而长笛又成为羌笛之师。唐人谓之的“羌笛”，已是高度发达的乐器，其最高形态是为觱篥。觱篥据《新唐书·礼乐志》载，是有“中管之格”的乐器。宋·陈旸《乐书》说“箫管……或谓之尺八管，或谓之竖篴，或谓之中管。”这里所说的“箫管”，正是汉之长笛。觱篥既是有“中管之格”的乐器，所以其形制构造、乐律内涵，只有与长笛对照参考，才能洞悉。

五、汉魏长笛与“横吹”、“竹篪”、“义觜笛”

众所周知，吹管乐器中，闭管（close pipe）与开管（open pipe），是音律体系完全不同的两种构造。闭管乐器，只能发出自然泛音列中的奇数次泛音；而开管乐器则可能发出自然泛音列中的任意次泛音。中国先秦之四宫纪之以三的十二律吕，是建立在夏埙纯律——由积音乐器陶埙的奇数次较高频率泛音之纯律大三度基础之上的乐制。因之，在先秦，泛音列与之音律体系相同

②参见《辽史·乐志》。

的闭管乐器——竹篪得到了长足的发展，而泛音列与之音律体系不同的开管乐器——黄言一类，在中原乐府渐被淘汰殆尽，而仅在边远地区和中原民间有所传存。直到汉代，这种开管乐器才又受到了应有的重视。

卷叶之角——萑（笳），由于其构造，先天地决定了它是开管的乐器。由于这一特点，它在四宫纪之以三之十二律吕占统治地位的先秦几被淘汰殆尽。同样也是由于这一特点，它在三分损益之弦律日渐时麾的汉代又卷土重来，成为与弦律的深入探索相关相应的标准音乐器。我们知道，弦振动是可以发出自然泛音列中任何次泛音的振动方式。汉代对于弦律的探索，早已超出了“六律六同”之十二律吕的框框。在这种情况下，除了古传之一音一管的十二律管之外，需要有一种与弦琴有微分音调整的四宫纪之以三的十二律吕以及“六十律清浊之节”、“三百六十律”相适应的新的标准音乐器，这种乐器，则非笳莫属。卷叶之角——笳，正是在这种情况下，由笳状角形而发展成为芦叶为哨，截竹为管的“长萑”。这所谓的“长萑”，与先秦之十二律管以及编组之排箫相比而言，是“大音希声”的一管多音之器；与陶埙、竹篪之一器多音之积音或闭管乐器比较而言，则是音律体系与弦振动全相适应的一管多音之开管乐器。这一点，魏晋时人已有自觉认识。晋·孙楚《萑（笳）赋》说：

衔长葭以泛吹，
敦啾啾之哀声。

此外，魏·繁休伯《与文帝牋》也说：“时都尉薛访车子，年始十四，能喉啭引声，与笳同音。……及与黄门鼓吹温胡，迭唱迭和，喉所发音，无不响应。”人之声带，亦是能发出自然泛音列中任何次泛音的乐器。黄门鼓吹之笳，与“喉所发音，无不响应”，正是这种乐器的优点长处。开管之双簧哨管乐器泛音丰富

的特点，在觱篥这种乐器上保存至今。觱篥（包括其变体乐器唢呐），因之成为现今中国民族管乐中最难于演奏的乐器。也许正是因此，这种能“卡戏”——模拟人声的乐器才称之为“喉管”。这是开管乐器与闭管乐器截然不同的区别之点。

唐·许尧佐《埙篪相须赋》说：“（埙篪）殊形而共理。”先秦气鸣乐器中，竹篪与陶埙“同声相应，同气相求”皆是积音或闭管乐器一类。《诗经·小雅·何人斯》说：

伯氏吹埙，
仲氏吹篪。

朱熹《诗集传》注曰：“伯氏吹埙，而仲氏吹篪，言其必相亲爱，而声相应和也。”此所谓“埙篪异器而同乐，伯仲异体而同气，”① 正是成语“伯仲之间”的典故。魏文帝曹丕《典论·论文》说：“文人相轻，自古而然。傅毅之于班固，伯仲之间耳，而固小之。”这里“伯仲之间”是与“固小之”（班固小看傅毅）相对而言的，其间有一个转折的“而”字。这句话的意思是：“傅毅和班固的关系，本来‘如埙如篪’② 象伯仲之间的关系一样，然而班固却偏偏小看轻视傅毅。”曹丕在《典礼》中，把“伯仲之间”视作与“文人相轻”截然相反的道德规范。与此相同，唐人陆龟蒙也曾发此言说：“谁背如水火，谁同如埙篪。”“篪”之为器的本来面目，由此可见一斑。

据此认识，来观察曾侯乙墓出土之“竹篪”，我以为其器并不是完全如古籍所载之能与陶埙同声相应的乐器。其制当与古篪有一定差异。曾侯乙墓出土之竹篪，共有两件。这两件竹篪的形制构造，吴钊先生报告如下：“（全长为29.3厘米的一件）在距

①语出陈旸《乐书》。
②语出《诗经·大雅·板》。

管端1.7厘米处，有一椭圆形吹孔，直径为0.9×0.5厘米。距管端25.8厘米处，有一椭圆形出音孔，直径为0.8×0.7厘米。吹孔与出音孔，位置完全对称，在同一水平面上。距管尾4.3厘米处的管身一侧，有一用刀刮成的宽0.7厘米、长约11.6厘米的平面，上有五个按音孔。各孔均呈圆形，直径约为0.6厘米。其中距吹孔最近的第一孔与第二、第三两孔，间距为2.1厘米或2厘米。三孔自成一组。第四、第五两孔，成另一组，五个按音孔与吹孔、出音孔构成九十度直角。（全长为30.2厘米的）另一件……形制与前者相似。”① 不错，曾侯乙墓出土之一件全长29.3厘米的竹篪，确如吴钊先生所说：“整个乐器用一根一端带有竹节的竹管制成。……管端用木堵塞，管尾利用竹节横隔堵住，是一种‘有底’的闭口管。”② 然而，由于其吹口在管之一端，所以其管尾之“底”，已形同虚设。其所发各音之管内空气柱长度，是为管端木塞或吹口至所开音孔（包括出音孔）的一段。在这种情况下，从出音孔到管尾的一段，只要有足够的长度，便可使出音孔所发之音合于所与的音律，其管尾封闭与否，并没有特殊的意义。正是因为如此，曾侯乙墓出土之全长为30.2厘米的另一件竹篪：“管尾竹节横隔上有直径为1.7厘米的不规则小孔。③”吴钊先生说：“可能是竹节腐烂所致。”④ 而我以为，此器之管尾竹节早已形同虚设，可能正是由于曾国乐人已经认识到了这个道理，才在其上捅了一个窟窿，使其又多发出一个比出音孔之音低一大二度的全闭筒音。这正是先秦闭管乐器已向开管乐器转化之途中的历史纪录。

作如此观察，我以为古篪与此曾侯乙墓出土之篪，应在如下

---

①吴钊《篪笛辩》，载《音乐研究》1981年，第一期。

②同上。

③同上。

④同上。

一点上有重大差异。即：古篪之吹孔，当在管之中部，如长沙杨家湾汉墓木乐俑所示。正因古篪之吹口在管之中部，所以其右部音孔所与之音，是由节点在管之左部封闭管端，波腹在管之右部所开音孔位置的管柱空气振动所发；而其左部音孔所与之音，则是由节点在管之右部封闭管端，波腹在管之左部所开音孔的管柱空气振动所发。这种节点在一端的管柱空气振动，与“氤氲之气充满其中”①的陶埙腔内空气振动一样，都是只能发出自然泛音列中奇数次泛音的闭管振动方式。这种吹口在管之中部的古篪，其管端管尾的闭封都是必不可少的装置，此谓之“有底”之闭口管。根据这个道理推论：如果将吹口挪至管的端部，那末，管尾之竹节便不再是必需的装置。在这种情况下，有两个可能。1，吹口与管端木塞有相当的距离，其器仍为闭管乐器。各音孔所与之音，是由节点在管端木塞处，波腹在所开音孔处（包括出音孔及开口管尾处）的管柱空气振动所发。2，吹口正在管端木塞之处，其器便为开管乐器。各音孔所与之音，是由波腹在吹口和所开音孔两处，节点在其正中之管柱空气之振动所发。这种节点在中间，波腹在两端之管柱空气振动，可发出自然泛音列中任何次数的泛音，是谓之开管振动。曾侯乙墓之竹篪，正处在由闭管向开管转化的途中。其全长为29.3厘米的一支，吹孔与管端木塞仅距1.7厘米；其全长为30.2厘米的一支，吹孔与管端木塞仅距约1厘米，与今之开管横笛已十分接近。所以我认为，今之吐良（与唐代骠国乐两头笛类似）与横笛，皆是由闭管乐器竹篪演变而来的乐器。吹孔在管之中部的古篪，由闭管转化为以姆指开闭的开管，便是今之“吐良”。吹孔在一端的古篪由闭管转化为开管，便是今之横笛。篪之与笛（横笛）的区别，正在于闭管、开管之点。近来有些文章，以曾侯乙墓出土之竹

①语出曹正《埙和埙的制作》，载《乐器》1982年，第四期。

篪，作为中国战国之时就已经有了横吹之笛的依据。而我以为，曾侯乙墓出土之竹篪，只是竹篪向横笛转化之过程途中的产物。此横吹之器，尚守“篪”之古制。其中一件管端、管尾均被封闭；另一件，也只是试验性地在管尾竹节上捅了一个窟窿。根据《五经要义》：“篪，乐器，以竹为之；长尺四寸，围三寸；七孔，一孔上出径三分，凡八孔，有底，横吹之。”陈旸《乐书》：“篪之为器，有底之笛也。”这两件横吹竹管仍应称之为“篪”。虽然对开管乐器的探索，在先秦已经开始，然而无论是直吹之龠（笛），还是横吹之笛，都是开管乐器。这两种笛都是汉代才产生的乐器。竹篪向横笛的转化，也完成于汉代。近年来在湖南长沙马王堆三号汉墓（公元年168年）东边厢57号漆方奁内，发现了两支横吹竹制单管多音乐器。其器形制与曾侯乙墓之竹篪相仿，但其尾部已无竹节阻隔，而是开口的断竹；其吹孔仅距首端0.7厘米（尚未计首端管中竹节厚度），当可完全不计。而且据周世荣、欧光安二先生报告：“（此二笛）吹孔位于竹管的一端，孔内塞有斜面木塞，斜面出口处开有一眼可吹。”① 可见其吹孔位置与木塞，实际并无距离差异。此器之称，根据以上形制特点，并参考墓内记有殉葬品帐目的竹简上所写的“篴”字，当为横笛。这更进一步说明了“篴”是汉代才始确立的开管乐器的统称。过去就有学者疑心《周礼》是战国时代及其后的人辑纂古书而成的伪典，作为汉代发生之开管乐器之统称的器名——篴，不见于其它可信的先秦古籍，而独现于《周礼》之中，正是作伪者露出的马脚。

值得注意的是：在竹篪向横笛转化的过程中，竹篪这种一管多音之器，在曾侯乙墓出土时，是成双的一对。二者音律几乎全同，仅最低音相差一大二度音程——管尾封闭者出音孔所发之音为*C，管尾洞通者全闭音为B。而且马王堆三号墓出土之“篴”

---

①周世荣、欧光安《神奇的古墓》，湖南科学技术出版社1981年版，第38页。

称之的断竹开口横笛，亦是成双的一对。而且其二管之长度差（3.5厘米），与曾侯乙墓之管尾洞通的一支竹篪出音孔与通洞之管尾的长度差（3.5厘米）竟完全一致。①可见其两管横笛也相差一大二度音程。这便说明，在竹篪由闭管向开管演变成为横笛时，有一种筒音有一大二度差别的开管双篥为其模特儿(model)。此开管之双篥，便是《北梦琐言》所说“有大号、小号呦呦之异”的鹿角一类的卷叶之角——双笳。亦即前文已说及的双篥、双笛、双管、大、小胡笳。

“篥”(按：同荻、笛)是由卷叶之角——萑(笳)发展而来或受卷叶之角——萑（笳)启发而由闭管乐器演化而来的乐器。笛之为器，与篪截然不同。由卷叶之角——萑(笳)发展而来初称之为“长萑”的笛，最初是竖吹的。这是由卷叶之角——笳沿习下来的吹奏方式。所谓“长萑”，是“长笛”之祖。它是综合双萑而来的乐器。马融《长笛赋》所引丘仲之辞所说的双笛(双笳)原是三孔之笛。此“三孔”，是指二音孔，加管口一孔。有此三孔，双笛(双笳)——大、小笳，便能发出“长鸣”、“中鸣”各一曲三声，共六声。这各有二音孔的双笛合二而一，便成为持奏更加方便的单管四音孔之笛。这四个音孔，即是原先双笛之各二个音孔，其音孔都在正面。但这四孔加管口一孔，只有五声，必须另开一孔，才能补足原先双笛六声之数。此单管四音孔之器，之所以比双笛（双笳）少了一声，是由于双笛（双笳）合一后，原先管口二孔少了一孔。正是由于这个原因，才有丘仲所说“明言所加孔后出，是谓商声五音毕”之举。这样，便用后出之孔，表示五个音孔中后出孔之“商声”，是原先双笛中已被淘汰之一笛的管口之声。此孔之设，正与今日所谓“出音孔”相当，可称之为“后出音孔”，原是为了改变管体中声而设。至此，我们才算真正懂得了丘仲“言其（按：

---

①参见吴钊《篪笛辩》，载《音乐研究》1981年，第一期。

指长笛）所由出”之辞的“弘妙”之处。《荆川稗编》说：“古笛每均当各有其笛。自上而下：第一孔为宫，第二孔变宫，第三孔羽，第四孔徵，第五孔变徵，笛体中角，最上后出孔商。”其笛体中角声，据琴曲《胡笳》的调式特点而言，是笳所固有的制度。此当为大笳——大胡笳的管口(体中)之声。而后出孔之“商声”,当为原小笳——小胡笳的管口（体中）之声。此角声、商声的大二度之差，正与曾侯乙墓出土之一支竹篪之出音孔与全闭音之差、马王堆三号墓出土之两支横笛的筒音之差完全一样，当非偶合。所以我认为，后世之觱篥，实即以太簇商声为其筒音的小觱篥。而当时的“倍四”一器，则是与长笛一样筒音为姑洗的大觱篥。所谓“倍四”者，不过是管体中声为姑洗角音，以“四角之长”来遍求诸律的意思。长蓬、长笛后出音孔之设，使得大指也派上了用场。中国乐人将原先羌出之双蓬、双笛合二而一创造发明的设有后出音孔的长蓬、长笛，以河陇区域为中心东播西渐，给予东亚及西亚各地的音乐文化以深远的影响，并及于欧洲、非洲。受长蓬、长笛后出之孔的影响，由双觱篥合二而一而来的觱篥、唢呐（包括后世名为“双觱篥”，而已失双觱篥之实的同长同律的二管相并的觱篥）皆有后出之孔。欧洲文艺复兴时期的乐器里科德尔（Recorder），也有后出之孔；①时至今日交响乐队中的大多木管乐器都有后出之孔；这些，皆是经觱篥的中介受中国汉魏时期由羌出之双笛合二而一而来的长蓬、长笛后出之孔的影响所致。今之彝族乐器“批鲁”，也是受此响影而生的笛。杨德鋆先生说：“（批鲁）共有六个按音孔，一个吹孔，吹孔附近有后出音孔一个，无膜孔。”②缅甸之“不垒”（pu-lve）也如其器。《大清会典图》载：“（不垒）以竹为管，长一尺二

①参见陈自明《文艺复兴时期的欧洲乐器》，原文载《乐器》1981年，第五期。

②杨德鋆《彝族民间舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981年，第五期。

寸六分，径七分，管上端以木塞其半为吹口，七孔前出，一孔后出，最上又一孔前出，加竹膜。”这所谓“批鲁”、“不垒”，怕都是“觱篥”（觱篥）之古音的遗存。

郭沫若先生曾说：“《说文》于笛字注下云：‘羌笛三孔，’则知中国古无三孔之笛。”① 现在看来，中国中原地区先秦时代虽确有音孔超出三个以上的闭管乐器竹篪，但确无三孔之笛——一管多音之开管乐器。正因为中国中原地区先秦时代确不存在一管多音之开管乐器，所以秦汉之际羌笛——一管多音之复合簧竖吹之笛的时兴，才有某种触发的意义，才产生了一管多音之开管乐器——篴（笛）得自我国少数民族羌人之授的说法。现在看来，最初得自羌人之授的篴，仍是管口有哨的“长蒿”。龟兹乐人所保守的，正是由长蒿一类乐器进化而来的觱篥。但此长蒿，在中原地区，很快地发生了变化。表现在形制构造方面，便是长蒿的簧哨被汉世乐人去掉，而有谓之“长笛”的乐器发生。

前已说及，中国远古时代的“黄言”一类乐器，在中原乐府渐被淘汰殆尽，而仅在中原民间和边远地区有所传存。此“黄言”一类的羌族乐器——竖吹之篴的初次回授于中原地区，是在战国时期。《吕氏春秋·古乐篇》所载之伶伦自大夏之西、阮隃（昆仑）之阴，所学来的十二律管，便是由学自羌人的“黄言”一类乐器——竖吹之笛“吹口舍少（哨）”而来。前已说及：《吕氏春秋·古乐篇》中原作“吹曰舍少”的四字，是“吹口舍少”的讹文。“曰”、“口”二字，实因形近而讹。所谓“吹口舍少”即“吹口舍哨”。“少”与“哨”通假。这“吹口舍少（哨）”一句，与“其长三寸九分”的管口补正，并无任何联系。所谓“吹口”，并不是管尾之口，这是不言而喻的事情。“吹口舍少（哨）”之“舍”字，当是原有而后去之意。可见先秦之十二律

①郭沫若《甲骨文字研究》，科学出版社1962年版，第91页。

管，是由黄言一类乐器去掉簧哨而来的竹管。据《吕氏春秋》而言，当是“断两节间”的开管。这一点，已由长沙马王堆三号汉墓出土的“竽律”所确证。据周世荣、欧光安二先生报告：“（这套竽律）装在一个长方形的绢帛五彩绣花袋里，是由十二根长短不一的竹管组成的。管上依次用墨书写着黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、应钟等十二个音律名称。墓内出土的清单（竹简遗册）中写明它叫做‘竽律，。”① 这所谓“竽律”，便是校正先秦标准音乐器——竽之音准的律管。

先秦乐人对羌人竖吹之笛的改造——“吹口舍少（哨）”，有其乐器音响学方面的原因。羌笛之复合簧哨，是十分难以控制的。美国伊撒卡音乐学院的教授彼得·赫德里克（Peter Hedrick）说：“（双簧管）哨片是否能很自如地振动取决于各人的咀唇：咀唇的厚薄、能够舒适地控制哨子的坚定程度和嘴唇是放在哨子的什么部位上（进去一点，还是出来一点）。”② 并说：“从演奏其它乐器中形成的口形上的偏见使得要获得吹奏双簧管口形的感觉变得特别困难。”③ 这个问题，中国乐人早有认识。晋·孙楚《笳赋》所谓“衔长萑以泛吹”；唐人李贺《申篠歌》所谓“含嚼芦中声”；温庭筠《觱篥歌》所谓“含商嚼徵双幽咽”；便把吹奏双簧乐器之口形与哨子的关系说得十分形象鲜明。在这种情况下，双簧之管便需要高度地技巧，才能吹出准确的声音。正是因为这个原因才迫使先秦乐人“吹口舍少(哨)”，以制作吹奏方便，发音单纯的律管。这“黄言”一类的乐器——羌笛之第一次回授于中原，便产生了“吹口舍少（哨）”的十二

---

①周世荣、欧光安《神奇的古墓》，湖南科学技术出版社1981年版，第37页。

②③〔美〕彼得·赫德里克《双簧管哨子与口形之间的潜在关系》，韦郁珮译自美国《器乐家》杂志，一九八〇年九月号。转引自中央音乐学院《外国音乐参考资料》一九八一年第六期。

律管。正是循此传统，汉之乐人，对“长翟”也施行了“吹口舍少（哨）”的改造，而创造了“剡其上孔通洞之”的长笛。《说文解字》说：“剡，锐利也。”《易·系辞》说：“剡木为矢。”剡，即是削尖之意。此所谓“剡其上孔”，即是说长笛的创造，遵循了中国律管在“黄言”一类乐器的基础上“吹口舍少(哨)”的老例，没有保留羌笛、长翟原有的芦哨，而是在竹管上端削一狭口，作为吹孔。这正是与保守羌笛旧制之觱篥分道扬镳的起点。

正因“吹口舍少（哨）”，所以长笛之为器，音色与保守羌笛旧制之觱篥不同，而与中国古传之箫、篪相似。所以这种“裁以当篴便宜持”的乐器，很快取代了原先之箫、篪一类乐器，而成为楚汉《清商》、《相和》之乐的主要代表乐器之一。改造“长翟”而来的长笛，是“篴”之正体。而受其影响，由竹篪演变而来的“横吹”，则是“篴”之变体。尽管“横吹”在汉代也被称做“篴”，然而竖吹之“长笛”，却一直被视作这一类乐器的正体。唐·李白《司马将军歌》说：

羌笛横吹阿濑迴，
向月楼中吹落梅。

庄南杰《雁门太守行》也说：

旌旗闪闪摇天末，
长笛横吹虏尘阔。

可见当时人们，仍把“横吹”视作羌笛、长笛属下的变体乐器。所以马融所谓之“长笛”，绝非横吹。这一点，沈括在《梦溪笔谈》中，早已明确指出。他说：“横吹，非融之所赋者。”当时之所以要把今日称做“笛子”的乐器特称之为横吹，正是因为当时“篴”（笛）的正体乐器——长笛赫然存在。直到排箫在中国

消亡，竖吹之长笛取言箫的古义改称之为箫（洞箫）以后，“笛”才成了横吹独有的专名。而这已是明代以后的事情。

综上所述，嘉峪关魏晋室砖画所绘之无簧竖吹单管多音之器，应名之为“长笛”，而不应称之为“箫”。此乐器之产生年代，当如《风俗通义》所说，是在汉代。应劭《风俗通义》说：“笛，谨按《礼乐记》，武帝时丘仲之所作也。”然而，从马融《长笛赋》引丘仲之辞以追求长笛起源之事分析，长笛之起源当应更在丘仲所在的武帝时之前。另据长沙马王堆三号汉墓（文帝十二年即公元168年）出土之“篪”之属下的横吹；曾侯乙墓中受篪之影响由闭管向开管演变的竹篪；以及《吕氏春秋》所载之“吹口舍少（哨）”而来的律管几点推测，羌笛之回授于中原的年代下限当应在战国之时。所以，相传是宋玉所作的《笛（篪）赋》，当为可参考之文籍。其时之“篪”，当为长笛、长萑之祖的双篪一类。宋玉《笛赋》所谓“取其雄焉，得其雌焉。”正是其时之篪是雌雄成双的双篪之明证。此双篪之类的乐器回授于中原之时，中原之“黄言”一类乐器被淘汰殆尽的时间尚不久远，故中原乐人对此类乐器并不生疏。晋·杜挚《笳赋》所谓“昔伯阳（按：即老子）避难入西戎，有怀土风，遂建斯乐”的传说，大抵由此而起。实际上，先秦回授之“黄言”一类的乐器——羌笛，不过是西羌固守的华夏旧器而已。其器之播于西域，乃是河陇区域之羌、汉乐人所为，并不是非老子而他人所不能为的神功异事。

“长笛”一名，屡见于汉代以后的诗文。汉·马融《长笛赋》即其一例。蔡邕《瞽师赋》亦说：“抚长笛以捷愤兮，气轰镗而横飞。”魏晋时，魏文帝有“悲箏击新声，长笛吐清气”之句；晋·伏滔也作有《长笛赋》一篇；北周庾信《荡子赋》则写道：“新箏不弄，长笛羞吹。”《晋书·律历志》亦载：“歌声浊者用长笛长律；歌声清者用短笛短律。”唐代薛逢《剑客》

诗说：

扁舟几处逢溪雪，
长笛何人怨柳花。

孟郊《弦歌行》写道：

驱傩击鼓吹长笛。

《旧唐书·音乐志》亦载有“长笛”之名。宋代，赵嘏诗云：

残星几点雁横塞，
长笛一声人倚楼。

苏东坡《菩萨蛮》写道：“长笛吹《新水》。”其《调笑令·渔夫》亦写道：“归暮，归暮，长笛一声何处？”宋·陈旸《乐书》且详说：“长笛，昔人有吹笛而歌曰：‘闲夜寂以清，长笛亮且鸣’；……古歌辞曰：‘长笛续短笛’；……长笛四尺二寸，今乐府所用短笛长尺有咫，此笛长短之辩也。”

“长笛”之“长”，并非虚词。林谦三先生说：“汉以来的这些笛，常称为长笛，以其长大之故。……到了魏晋时代，出现了越发长大的笛。”①《宋书·律志》载：“（列和说）太乐东厢长笛正声已长四尺二寸，今复取其下徵之声，于法声浊者笛长，计其尺寸乃五尺有余，和昔日作之，不可吹也。”这样长大而不实用的笛子，是出于“应用弦音分割之理于竹声”②的理论需要。汉晋乐人，之所以一改上古十二律管的老例，采用一管多音之长萑、长笛以作为标准音乐器，正是重视了开管乐器可以象弦振动那样发出任何次数之泛音的特点。此正所谓“衔长萑而泛吹”。京房说：“准之声，明畅易达，分寸又粗。”③嵇康说：

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第339页。
②同上，
③语出《后汉书·律历志》。

“弦长故徽鸣。”① 汉晋之长笛，之所以有一些已经长大到不能演奏，完全是汉晋弦律分割细密“分寸又粗”的反映。《宋书·乐志》所述之“五尺有余”的长笛，便是依弦律“取其下徽之声”的方法，作为原先已经十分长大的“四尺二寸”之笛的“下徽”之笛而造。这种长大的笛子，经中亚而流入西亚、欧洲，至今在马扎尔人后裔的匈牙利民族中，仍有其遗存。② 这种单纯出于理论需要而不适于演奏的过分长大的长笛，均渐被历史淘汰。汉晋实用之长笛，是义觜笛和尺八。

宋·陈旸《乐书》说：“义觜笛，如横笛而加觜，西凉乐也，今高丽乐亦用焉。”这种用之于西凉乐和高丽乐的乐器，最早的记载见之于《通典》和《旧唐书·音乐志》。《旧唐书·音乐志》载：“篪，吹孔有觜，如酸枣，横笛小篪也，其加觜者谓之义觜笛。”关于“义觜笛”一直未曾受到人们的重视。在已见之仅有的论述中，均作“义嘴笛”解。③ 我以为，“义觜笛”，并不是“义嘴笛”，而是由古篪发展而来的带有附加管（“义觜”或称“翅”）装置的横吹之笛。现陈述理由如下：

1. 所谓“觜”，《说文解字》释作：“觜：鵻旧头上角觜也，一名觜觿也。从角，此声。”可见“觜”之本义，并不是“嘴”，而是突出的角状物。闻一多《天问疏证》说：“古称角觜（嘴）本与兽角同名。《诗经·行露》曰：‘谁谓雀无角，何以穿我屋？’《汉书·董仲舒传》：‘予之齿者去其角，傅其翼者两其足。’两角字并谓觜。鸟觜谓之角，兽角亦谓之觜，故鵻旧头上长毛对峙有似兽角者，亦谓之觜也。古人语质，凡形相

①语出《琴赋》。

②参见柯达伊《论匈牙利民间音乐》，廖乃雄译，音乐出版社1964年版，第143页及图片七。

③参见张世彬《中国音乐史论述稿》（上、下册），香港友联出版社1975年版，第133页；肖兴华《云岗石窟中的乐器雕刻》，原载《中国音乐》1981年，第二期。

近，或用相同者，皆得同名。”① 可见“觜”作鸟嘴讲，只是觜之本义的延伸，且局限于角状突出的鸟嘴之称。

2．《旧唐书·音乐志》所谓“篪，吹孔有觜，如酸枣”。是说吹孔附近有一“酸枣刺”状的附加管。冼星海《生产大合唱》中的童声合唱《酸枣刺》（塞克作词），第一句便唱道：

酸枣刺，
尖又尖。

古“觜”字，本与“刺”字音义并同。“义觜笛”，即是“义刺笛”。

3．《尔雅·释乐》说：“大篪谓之沂。篪以竹为之，长尺四寸，围三寸。一孔上出寸三分名翘。”这所谓“翘”（按：即“翅”），《说文解字》释作：“尾长毛也”，正是附加于管上而伸展出去的突出物之称。宋·陈旸《乐书》说：“篪之为器，有底之笛也。……要皆有翘以通气。”可见此“翘”，并不是贴附于管上的吹嘴托垫（“义嘴”），而是虽附加于管上但却象鸟翅一样伸展出去的附加管。正因“翘”是附加管装置，其管与篪之主管方能相连而“通气”。所谓“一孔上出寸三分名翘”，正是此翘与主管一孔相连的明证。

4．古篪“要皆有翘”故名之为“篪”。所谓“篪”，原不过是“觜”（角）之同义词。《说文解字》释“虓”说：“虓，委虓虓之有角者也。”但这种有“翘”、有“角”之古篪，在隋唐时几已中绝，而仅在西凉乐中传存。世人以当时之横吹的观念视之，以为其器之“翘”是后来才附加的装置，故名为“义觜”。义者，“己之威仪义”。② 不是本体、本宗之物，是谓之“义”。“义子”、“义齿”、“义甲”，皆是此义。

5．“义觜笛”，据《旧唐书·音乐志》：“横笛小篪也，

①闻一多《天问疏证》，生活、读书、新知三联书店1980年版，第18页至第19页。

②语出《说文解字》。

其加觜者谓之义觜笛”一句而言，应是能发出较低声音的大篪。这种以附加管来加长管道空气柱的高明的乐器声学设计，在中国汉代，并非只有“篪”之一例。据周世荣、欧光安二先生报告：“（马王堆三号汉墓出土的竽），在并列的竹管之间还设有气孔相通。管道延长的作用有利于吹奏低音。”① 其原理与“要皆有翘”的“篪”完全相同。

《事物绀珠》载：“义觜笛，如横笛加觜，西梁(凉)乐。”（亦见《天中记》）“义觜笛”，是在有着深厚楚汉音乐文化传统的凉州由中国乐人为了使过份长大的横吹之笛便于演奏，参考“篪”之为器的原理而创造的乐器。关于义觜笛，过去虽有文献记载，但因原器失传，过去中外学人一向不明其制。今据我1981年7月赴敦煌考察的结果及我之如上考证，可知敦煌45窟、112窟、128窟、172窟、180窟、192窟、200窟、360窟等窟壁画所绘之管体一端设有附加管的笛，即为“义觜笛”。敦煌壁画中的义觜笛，有些是“自翔于天、不鼓而鸣”的“天乐”（45窟、112窟、128窟、192窟、200窟、360窟）；有些是乐伎所用之器（172窟、180窟、200窟）。被乐伎所用之义觜笛，有些在左侧横吹，有些在右侧横吹，无一例外都是横吹，这与史籍所载完全相符。

义觜笛，原是西凉乐部的乐器，后来又为高丽乐部所用。高丽乐部中有许多乐器都是由中国东渐的。当时领导中国乐舞艺术潮流的是凉州乐人。所以，学习中国乐舞的高丽乐部中许多乐器都与西凉乐部所用乐器相同。义觜笛之东渐，不过是西凉乐风靡一时的又一例证而已。

义觜笛之西渐，目前尚无直接资料。目前所知是：欧洲直到文艺复兴时期才有了一种叫做“拉克特”（Racket或Rankets）的乐器。这种乐器：“有一个用硬木制成的短而粗的圆形外壳，里

①周世荣、欧光安《神奇的古墓》，湖南科学技术出版社1981年版，第37页。

面隐藏着相互连通的、同尺寸的六圈或八圈管子。”① 我以为，这种乐器与陈旸《乐书》所说：“或容复、或潜伏”的篪中，“或潜伏”的一类，或许有一定的关系。

管乐器为了求得更多的泛音，便把管道加长。太长的管，很不便于演奏，于是便有两种解决办法产生：一种是设附加管，一种是卷管。今之活塞小号是采用三个不同附加管装置的乐器，自然圆号则是卷管的乐器。中国魏晋隋唐时期的“义觜笛”，是继汉代的竽、篪之后采用附加管装置的乐器。这是世界乐器发展史上值得大书特书的一笔，亦是我们中国乐人引以为骄傲的古代声学成就。北美洲中国音乐研究会主持人沈星扬先生曾说：“马王堆折叠竽管是另一高明的乐器声学设计。”② 现我将汉代“要皆有翘”的“篪”和魏晋隋唐时代有附加管装置的“义觜笛”两种精妙乐器宣扬介绍于世人，以作为沈星扬先生此说的补充。

“尺八”，是一尺八寸之长笛，其制正应黄钟九寸之倍。这种长笛，因其尺寸，而别名之“尺八”。又因其长度适中，而被称作“中管”。《旧唐书·音乐志》载：“长笛、短笛之间，谓之中管。”“尺八”之笛，正应其说。“尺八”之名，见之于《新唐书·礼乐志》：“燕乐有……长笛、尺八、短笛。”其位置亦在长笛、短笛之间。另《太平广记》卷第二百六十六“姚岩杰”条载：“（卢肇酒令）远望渔舟，不阔尺八。”（出《摭言》）这亦是有“尺八”之名的游戏文字。“尺八”一器，在《明会典》中称为有别于“排箫”的“箫”：“（箫）以竹为之，长一尺八寸，间缠以弦线，有六孔，前五后一。”此“间缠以弦线”的尺八，后来演变为笛身九节，每节二寸之潮乐洞箫，此正如《韶兴府志》所说：“紫竹可为觱者，九节者佳。”这里所说的“觱管”，

---

①陈自明《文艺复兴时期的欧洲乐器》，原载《乐器》1981年，第五期。

②沈星扬《中国音乐界对人类应负的责任》，原载香港《联合音乐》1982年2月号，转引自《中国音乐》1982年，第二期。

即潮乐洞箫——尺八长笛的误称。过去，人们一直以为“尺八”是唐代发生的乐器。现在看来，“尺八”在晋代就已经定型。嘉峪关魏晋六号墓中室西壁南侧下层墓室砖画（本书图版五）所绘之长笛，正是“尺八”。这支长笛，笛身分为九节。正合潮乐洞箫笛身九节，每节二寸之制。《元史·礼乐志》说：“长笛，缠以朱丝。”此嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之“尺八”，当为缠饰段分之九节尺八。这种缠饰，源出于楚俗。河陇区域在魏晋时代，是楚汉文化得以存亡续绝的北中国重要文化区。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之尺八的缠饰，正是源于楚地祭祀龙神水伯的风俗。唐·褚朝阳《五丝》诗说：

越人传楚俗，
截竹竞萦丝。
水底深休也，
日中还贺之。……

从“截竹”二字看，诗中这种楚地风俗当与长笛之缠饰有一定关联。长笛、羌笛，皆是可写龙吟之声的乐器。从褚朝阳诗“水底深休也，日中还贺之”二句看，这种楚地风俗，当与龙神水伯有关。这种“截竹竞萦丝”的楚俗，原为降服龙神的巫术。《太平广记》卷第四百一十六“江叟”条说：“竹者青也，与龙色相类，能肖之吟。（出《传奇》）”《广记》卷第三百七十一“姚康成”条载：

〔破笛自咏〕：
当时得意气填心，
一曲君前值万金，
今日不如庭下竹，
风来犹得学龙吟。（出《灵怪集》）

这是卷叶之角——荻、崔作“龙吟之声”之神话的进一步发展。正因如此，截竹为之的羌笛、长笛又称“龙笛”。李贺《将进酒》诗说：

吹龙笛，
击鼉鼓，
皓齿歌，
细腰舞。

在李贺所说的“龙笛”之上的朱丝缠饰，其作用有如下一个有关的传说曾载之于《续齐谐记》：“汉建武中，长沙欧回，白日忽见一人，自称三闾大夫，谓曰：‘君常见祭，甚善。但所馈常苦为蛟龙所窃，今若有惠，可以楝树叶塞其上，以五彩线缚之。此二物，蛟龙所惮也。’回依其言。世人作粽并带五彩丝及楝叶，皆汨罗之遗风也。”“尺八”笛上的朱丝缠饰，想来原先也有这样的精神内涵。这种缠饰在塞北之地，不仅有装饰的趣味、神话的附会，而且也是在北方干燥之地，防止竹管炸裂的必要措施。中管——“尺八”缠饰的位置恰在音孔之间，有类于运用隔声之阮咸琵琶弹格之“格”。是谓之“中管之格”，《新唐书·礼乐志》之所以说觱篥有“中管之格”，正是说觱篥一器，九节九窍；其九节也是以缠饰段分的，正类于中管——九节尺八之格。龟兹觱篥之接受楚汉音乐文化的影响，此其又一例证。

长笛一器，是汉代《清商》、《相和》之乐的主要代表性乐器之一。其乐律体制，也不出“四宫纪之以三之十二律吕”的统系。在其之上，“黄钟、林钟、太簇”三才之说，得到了尤为明显的体现。继承汉代笛法之晋代荀勖之笛的“三宫二十一变”之法，正是“三才”之说的体制。荀勖笛法，前人说之甚详。但在这关键的“三宫二十一变”之法上，诸说皆有误会。清·凌廷堪《笛律匡谬》说：“以之（按：指荀勖笛法）较今琴律与琵琶弦则合，以之较今箫笛之孔，则不合也。盖丝声，变宫去宫声、变徵

去徽声最密，其余多疏。竹声则七孔皆均。荀勖以京房丝声之数制笛，故言之未尝不成理，而施之实用，则不能也。”又说：“今列和之笛，其孔之相去，通均如此，琴徽相去之参差如此，皆自古相传之器数也。荀勖于此不加考验，而以其所知改所不知，可谓谬妄之甚。”在这方面，为荀勖笛法辩护之陈澧也不得要领。陈澧《声律通考》说：“荀勖正以竹声之度异于丝声，故不用三分损益之法，而别创上度下度法，安得谓之不知？……此则荀勖自创之术，岂用京房之术乎？荀勖所云，或倍或半，或四分之一，取则于琴徽者，琴弦之半为七徽，四分之一为四徽，其音皆相应。荀勖笛上度下度，或用全律，或用半律，或用四分之一，故云取则于琴徽。”林谦三先生折衷二说，把其归结为“校正管口”，更是含混其词，莫名其妙。林谦三先生说：“凌、陈二氏对荀勖的意见，虽则两相对立，其实所谓丝声之度，所谓上度下度之法，其理相似，要不过应用弦音分割之理于竹声。唯当应用此理时，考虑到丝声竹声的性质不同或施修正，显着象是照丝声的度理而已。这修正的归着点，就在校正管口”。① 林谦三“这修正的归着点，就在校正管口”之说，是取杨荫浏先生《中国音乐史纲》的意见。② 这个意见，其实是毫无事实根据的。清·凌廷堪、陈澧都曾指出，如据三分损益之五度相生律，荀勖之笛“筒音与倍角伏孔出音有差③”。林谦三先生更明确指出：“尤其陈氏自经实验而作此主张，而依我的实验，则黄钟笛倍角伏孔的音，与筒音约有一律之差。这不单是黄钟一笛，其他十一笛也都同样。”④ 杨荫浏先生还说：“他（按：指荀勖）何以有了十二笛，还想在一笛上吹三宫？我的推测，是：三宫是原来民间流行

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第345页。

②参见杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第155页至第160 页。

③参见林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第350页。

④同上。

的传统；荀勖制成十二笛时，仍不能不顾到民间的传统吹法，所以产生了上述的第一个矛盾。（按：指一笛可吹三宫，实际上并不需要十二笛，即可吹十二宫。）但若直照传统吹法，则列和七孔声均之笛(与今天的箫的音律体系一样)，在实用上，也有胜于荀勖的笛之处。……在列和的笛上，一笛吹出三宫，原来是容易的。荀勖的笛，虽然一宫准了，符合于一宫的计算了，但转调则很困难，转清角调实际不可能。这样就产生了第二种矛盾。”① 对以上诸说的误会之处，现评说如下：

1． 列和之一笛三调，是由四宫纪之以三之十二律吕体系的“三才相通”乐制退化而来。这所谓的一笛三调，是以粗糙的七平均律来旋宫转调的。这样转调虽容易了，但音调的纯正也随之而被牺牲。这种七平均律之被荀勖从理论上扬弃，是保留了其一笛三调之合理内核，而抛弃了其音律不准的错失之处。

2． 荀勖之三宫二十一变，其三宫是用五度相生法求出。其二十一变之其它各音，据《晋书·律历志》而言，是用“角律”——纯律大三度生律法。其所谓“凡笛律用角律”而又言管体中声——角音“取则于琴徽”，正是强调此“角律”，是应徽而泛的以大三度为生律准度的纯律。其所谓“或倍或半或四分之一”皆是管体中声——纯律大三度之角音的不同八度位置，其各音皆不离纯律大三度的位置。其所谓“或半”，并不是“七徽”，而是每弦的“六徽”；其所谓“或四分之一”，并不是“四徽”，而是每弦的“三徽”；其所谓“或倍”，并不是全弦之长，而是每弦的十一徽。

3． 荀勖笛律的“归着点”，并不在“管口修正”。其笛音律与三分损益五度相生之差者，全是四宫纪之以三之十二律吕必然的要求。其管体中声——角音与第二孔变宫、第五孔（伏孔）

---

①杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第169页。

变徵，均比五度相生律之同律异音要低。林谦三先生所说其管体中声实际音高与所与律的差误，正说明了其计算全据纯律，而不是依据三分损益之五度相生律。

4.荀勖之一笛三调，林谦三先生据《晋书·律历志》所拟是如下表：①

笛律	姑		蕤	林		南		应	黄		太		姑
正声调	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
下徵调	羽		变宫	宫		商		角	变徵→		徵		羽
清角调	宫		商	角→		变徵→		徵	羽→		变宫→		宫

杨荫浏先生也同此说。②如此认识，荀勖之笛欲转清角调确实是不可能的。但我以为，正如张世彬先生所怀疑的那样，这并不是荀勖一笛三调的本来面目。③其理由有二：A.中国汉世之三才，是“黄钟、林钟、太簇”。《晋书·律历志》说：“下徵更为宫。”依照唐乐律的实际情况，这三才是以林钟为宫、黄钟为清角、太簇为下徵。林、杨二先生所拟之三均，则与此不相符合。B.汉清商乐之“正声”当是四宫纪之以三之十二律吕的清乐七声音阶。此清乐七声音阶，在以下徵为宫时，是为燕乐七声音阶。所以我所拟之荀勖一笛三调，是如下表：

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第344页。

②参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第170页。

③参见张世彬《中国音乐史论述稿》（上、下册），香港友联出版社1975年版第101页至第108页。

笛　律	姑		蕤	林		南		应	黄		太		姑
孔　位	简音		五孔	四孔		三孔		二孔	一孔		后出孔		伏孔
正声调	羽		变宫	宫		商		角	清角		徵		羽
下徵调	商		角	清角		徵		羽	清羽		宫		商
清角调	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

其中姑洗一律，是为纯律大三度的黄钟之角；其中蕤宾、应钟二律，则是纯律大三度的太簇之角、林钟之角。此正如《晋书·律历志》所说："伏孔四，所以便用事也（一曰正角，出于商上者也；二曰倍角，近笛下者也；三曰变宫，近于宫孔，倍令下者也；四曰变徵，远于徵孔，倍令高者也。或倍或半或四分之一，取则于琴徵也。四者皆不作其孔，而取其度，以应进退上下之法，所以协声均，便用事也。其本孔隐而不见，故曰伏孔）"。我以为所谓伏孔"三曰变宫，近于宫孔"，是说此"变宫"伏孔是三分损益的林钟之角，故"近于宫孔"。由此可见实际所开的二孔之"应钟"，则是比伏孔应钟稍低的纯律大三度的林钟之角；而所谓伏孔"四曰变徵，远于徵孔"，是说这一伏孔（实际是开孔）是纯律大三度的太簇之角。这样，在正声调中，其角、羽、变宫三声皆是纯律大三度，故谓之"正声"；依此推之，在下徵调中，角、羽二音也是纯律大三度，但变宫已被清羽代替，而成为燕乐七声音阶；在清角调中，角、变宫二音也是纯律大三度，但羽音则为三分损益之大三度。我以为所谓的"清角调"，正是以黄钟清角为调首的雅乐七声音阶。清角调之清角、徵、羽、变宫、宫、商、角七声，正因其以黄钟清角为其调首，因此才被称

做“清角调”。所以，荀勖之笛，“协声均，便用事”；在理论上，完全可以在比较精细的四宫纪之以三之十二律吕的体系内“三才”相通；而在实际上也可在改良了的“七平均律”的传统中“三才”相通。但若严格要求，则每笛只有“正声调”一调是标准的清乐七声音阶，故仍需有十二笛以应十二宫旋宫之需。所以荀勖三调，是调性调式皆变的“调”，此正是所谓的“宫调”。

此外，联系荀勖之笛法，我尚有几点余论：

1.荀勖之一笛三调中的“正声调”，是以羽音为最低音的林钟一均(可视作黄钟一均)。这说明，阮咸琵琶之风香调(黄钟宫)，正是在此基础上发展而来。这一点，在嵇康《琴赋》中已有反映。《赋》说：“及起初调，则角羽俱起，宫徵相证。”如以羽音为最低音，这四声正是羽、宫、角、徵四声，此当是风香调之雏形。

2.一笛三调，是汉代“三才”相通的遗制。这制度，随着汉文化的西渐而远播，给予深远的影响以印度。印度史诗《罗摩衍那》中最为晚出的《童年篇》(约在公元一、二世纪之后)说：

在诵读和歌唱中，
这部书声调悠扬，
具有三调七音符，
配上笛子可歌唱。

《童年篇》又说：

把那北方赠送给歌咏者，
这是古时候自存物所规定。

可见这“三调七音符”，当和早在公元前一、二世纪即已产生的汉乐三才之说有一定联系。印度三调更有 tryásra——“三角的”，cāturasra——“四角的”，misra——“混合的”三名。在中国

先秦时，姑洗角音已有“四”字之称。唐代以姑洗为筒音的觱篥称之为“倍四”。其所谓“三角”、“四角”，当即中国“倍四”、“倍六”之说，而讹为调名。这三调之名当更晚出。

3.“一笛三调”，在我国少数民族中也有遗存。龟兹九孔小觱篥为其典型代表。据《辽史·乐志》载，其谱字如下：

A、ㄙ、一、乚、（勹）、八、丁、儿、（久）、ㄎ。

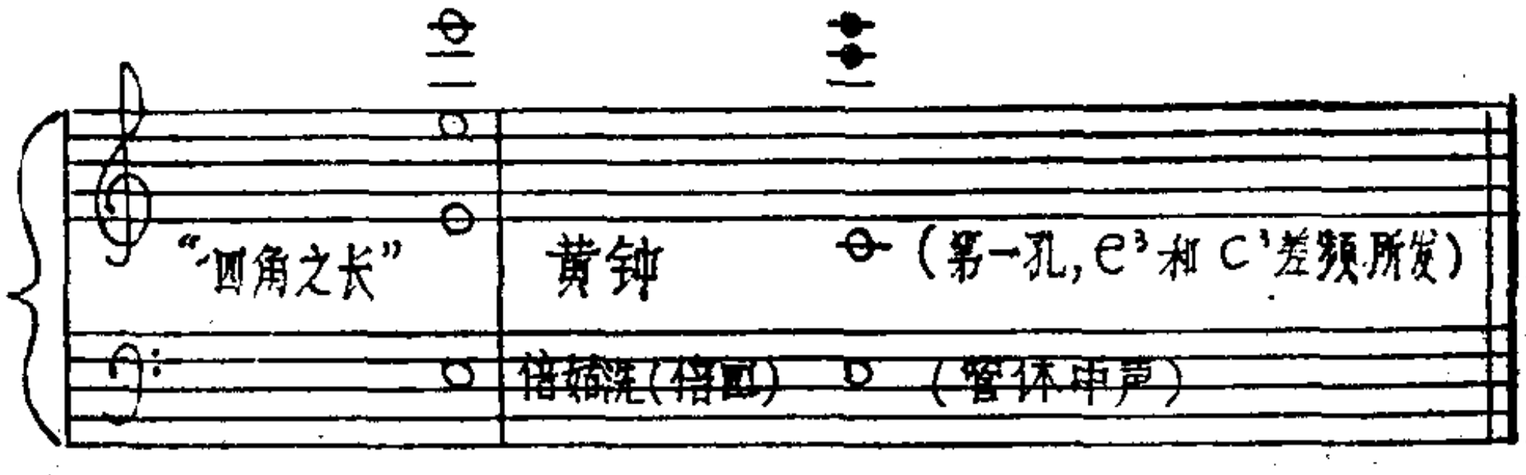
其中，括弧内谱字所标之音，是九孔小觱篥后出音孔所发；“A”字是为筒音（全闭音）；其余七个谱字所标之音，则是其正面均开之七孔所发。“勹”字之孔，在“乚、八”之间，所与律正相当于汉世称为“清徵”、“变羽”的一音；“久”字之孔，在“儿、ㄎ”之间，所与律正相当于汉世称为“申商”的一音；而“一”字之孔，所与律则相当于汉世之“蕤宾”一音。其“一”字正是林钟均之应声；“久”字正是在太簇均中取代“儿”字的应声；“勹”字正是在南吕均中取代“乚”字的应声；这亦是在比较精细的四宫纪之以三之十二律吕体系中三才相通的乐制。

4.觱篥之有大觱篥、小觱篥，是见之于《隋书·乐志》记载的。但其小者，究竟比大觱篥高出几律，却一直众说纷纭。今据《新唐书·音乐志》所说之“倍四”，推测有一种筒音为姑洗之觱篥；又据《隋书·音乐志》苏祇婆所说之五旦，推测有一种筒音为太簇之觱篥。并假设大、小觱篥之筒音也是相差二度，与羌笛之双笛、与大、小胡笳、与曾侯乙墓之双篪、与马王堆三号墓之双横吹并无不同。后来视作“南吕羽之宫，应古律黄钟宫之宫”①的“黄钟觱篥”，正是“姑洗羽之宫，应新律林钟宫之宫”的“林钟觱篥”；此所谓“风香调”的依据。而小觱篥则是缓一弦（律应姑洗）为工弦(律应太簇）之“新调”的依据。②林谦三先生说：“（南印度普都可台州库儿米亚马来发现的《七调

①语出《新唐书·南蛮传》。

②“风香调”与“新调”，正相当于朝鲜乡乐五音调式的“界面调”与平调”

碑》），碑文七调（其实只宫商徵羽四调）涉乎三均，调首之律配分于二律。”①这二律亦是大二度之差，确“也是当得注意的”②。《七调碑》是七世纪物，其碑所记，当亦是中国双觱篥之大小觱篥的筒音之差，这在中国长笛之上则表现为筒音和后出音孔的音律之差，而在骠国乐中，则当于匏琴“大弦应太簇、次弦应姑洗”③之差。

5.荀勖笛法之“黄钟孔”的取得，据《宋书·律志》而言，是“作黄钟之笛，以姑洗及黄钟律，从笛首下度之，尽二律之长而为孔，则得宫声也。”我以为，这在实际上已经应用了差频的原理。根据差频原理，纯律大三度之角音和宫音同时结合，其差频所发之音即是低两个八度的宫音。荀勖笛法之所以要兼以黄钟、姑洗二律的弦长之和作为第一孔宫声的取度标准，正是当时乐人已经认识到差频原理的历史记录。不过由于历史的局限，他们当时并未认识到这是频率之差。但从其“故以四角之长，为黄钟之笛也④。”的做法而言，必有将姑洗一音扩展为三个八度以便根据高二个八度的姑洗与黄钟之差来定第一孔黄钟宫声的用意。此正如下谱所示：

6.荀勖笛法，是其从阮咸和列和那里扒窃而来的成果。他所

---

①林谦三《隋唐燕乐调研究》，郭沫若译，商务印书馆1936年初版，1955五年重印本，第34页。

②同上，第24页。

③语出《新唐书·骠传》。

④语出《晋书·律历志》。

谓的“五声十二律还相为宫之法”①，实即“四宫纪之以三的十二律吕”，亦即苏祗婆所说之“五旦七调”之法。他并不完全懂得此中奥妙所在，因此他之论说也多有错失。其中尤为严重的错误，是其将三分损益之法超出五声的范围及于十二律，并用此来解释自汉以来的“三才”相通统系的一笛三调之说。过去许多著名学者都被其谬说引入岐途。只有吴南薰先生独树一帜，立“晋荀勖笛律为中国纯律之揭示”②的新说。虽然他之立说仍未能完全摆脱三分损益的传统偏见，但这并不影响其在中国律史研究中高标独步之历史地位。

7.《宋书·律志》说荀勖笛法：“凡笛体用角律，其长者八之（蕤宾林钟也），短者四之（其余十笛皆四角也）。”这标志着中国之自觉的纯律理论的再度确立。在管子的五声中，姑洗一律是暧昧的一声。一方面，它是南吕下徵，当五声之正（五度相生律生之）的地位；一方面它又是黄钟之角（纯律大三度），非五声之正音。这一音的地位始终是律家难以处理的问题。在标准音乐器上，尤其显示了其中的矛盾之处。长沙马王堆三号汉墓出土之横吹，共有七个音孔。正面六个音孔参照曾侯乙墓之五音孔竹篪音律求之，当为相当于林钟、南吕、应钟、黄钟、太簇、姑洗之六音。在当于姑洗角音之距吹孔最近的第一孔背后，开有一小孔。我以为，此正面、背面位置并无差异，但大小有所不同的二孔，正是为了取得姑洗一律之五度相生和纯律大三度两个同度异音而设。这个解决办法，显然带有折衷的意味。而且，以这样的笛作为标准音乐器的话，在黄钟一均之笛上，此第一孔正面背面大小二孔确正相当于姑洗一律；但在四宫除黄钟之外的其它三均之笛上，此第一孔正面背面大小二孔则与姑洗一律无关，而成为并不必需的装置。荀勖之笛，将各调角音全都设为笛体中声，

①语出《晋书·律历志》。

②参见吴南薰《律学会通》一书，科学出版社1964年版。

并以差频原理求得各调宫声。这样就完全确立了纯律大三度宫角二音的关系。荀勖十二笛之姑洗一律，在姑洗、南吕二笛之上，是为姑洗一均之宫，南吕一均下徵，皆由五度相生求之；而在黄钟之笛上，则是纯律大三度的管体中声之角；这二者并不相干相扰。在荀勖笛中，角音、变宫二孔如上已证，是纯律七声所与之音；其羽音一孔，如林谦三先生所说，也“比弦音要稍低一些”。① 所以不论荀勖笛法如何解决五度相生之十二律首尾不能重合的问题，其法在实际上已经于十二律各调中皆采用了纯律之七声音阶。杨荫浏先生曾说：“我国古代从来没有出现过关于纯律的任何理论，却毫无疑问，在琴的弹奏中间，的确体现了应用纯律的实际经验。”②实际上，古琴之徽位，仅是某些泛音位置的标示。古琴所用之音律，并不限于这些自然泛音。早在五度相生之十二律产生以前，我国就创立了四宫纪之以三的十二律吕。此四宫纪之以三的十二律吕，正是兼用三分损益和纯律生律法的乐制。荀勖之笛法，正是这一乐制的再度确立。

“荀勖笛法”，实际上是自汉以来之长笛音律体制的珍贵历史记录。抛弃荀勖的谬说，其中有不少有关楚汉音乐使用之四宫纪之以三之十二律吕乐制的信息资料。它可使我们更加深刻地懂得：长笛是楚汉音乐文化的代表性乐器之一，在其身上，深刻着楚汉文化的精神内涵。王维《祠渔山神女歌·迎神》诗写道：

坎坎击鼓，
渔山之下。
吹洞箫，（按：即长笛）
望极浦；
女巫进，

①参见林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第346页。
②杨荫浏《三律考》，载《音乐研究》1982年，第一期。

纷屡舞；
陈瑶席，
湛清酤。
风凄凄兮夜雨，
不知神之来兮不来，
使我心兮苦复苦。

今谓之洞箫，汉谓六朝谓之长笛的乐器，正是极善于表现楚汉巫乐之“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”①一类人神恋爱的悲喜剧之乐的乐器。唐代著名诗人刘禹锡《王昭君》诗（相和歌辞）说：

琵琶弦中苦调多，
萧萧长笛声相和。

长笛在魏晋时期已经广泛用于独奏、重奏、合奏、和《相和歌》的伴奏。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘，真实地再现了刘禹锡诗中描写的情景。尤其六号墓中室西壁南侧下层一幅，二乐师眉蹙首疾，心哀神凄。可以想见其演奏的乐曲定是以长笛“下徵调”奏出的楚汉《清商乐》之“侧调”。此正是今之陇东道情所谓的“伤音”。即使今人不闻其声，仅见其形，也不由不为之暗伤，为之感泣。

是为《长笛——觱篥考》。

---

①《楚辞·九歌·少司命》。

一、古印度乐器维那（Vina）

——凤首箜篌

林谦三先生说："弓型竖琴（Bogenharfe）的维那（Vina）几乎是印度从最古时代，出现在梵文学、巴利文学上的唯一的弦乐器，其起源盖是埃及的一种竖琴。……维那（Vina）在中国，译音为毘拿、费那、维那之外，又特称为凤首箜篌，以别于西亚系的竖箜篌。"①"古之维那当是在弓的半部附贴着穿有响孔的皮槽，而张弦如竖琴的乐器。奏者挟抱皮槽于左胁，而右手执拨(cona)，以只手弹奏的。"②"普通是七弦。"③林谦三先生且说："《杂阿含经》（四十五）译维那为琴，而云：'大臣答言：如是之琴有众多种具。谓有柄有槽有丽有弦有皮。巧者使人弹之，得众具因缘，乃成音声。'此中曰柄曰皮的部分，至少在中国的琴是完全不需要的，而在弓型竖琴的维那是必须的。"④然而非常遗憾的是，古印度典籍所载而在公元五世纪之后已经在印度本土消亡的维那，其形态过去只能"凭古印度及犍陀罗等雕刻中所见"去加以"想象"⑤；或者"凭至今传着Vina本身遗制的缅甸凤首箜篌（tsaun）"去予以"理解"⑥。因此，在如下几点上，便有着一些悬而未决的疑问：

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第442页。

②同上，第214页。

③同上。

④同上。

⑤同上。

⑥同上。

1.维那是何时传入中国？初传入中国时所当之中国典籍所载的乐器名称究竟是什么？

2.中国以凤首箜篌所称之维那一器，起初究竟有无凤首？为什么“凤首”一语，未有印度语的原语依据？

3.后来佛画中（特别是密教图象）所绘之凤首箜篌，究竟是不是维那所固有的形态？

对这些问题，从来的论者大多都是含糊其词，而我则想从嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器的考证入手，结合参照敦煌壁画的形象资料，尝试给其予试探性的答案。

我认为，嘉峪关魏晋墓室砖画——原编号：三号墓38号，前室西壁中部下层的一幅（本书图版一）右部所绘即是古印度之维那——凤首箜篌。正如图中所绘：其乐师左胁抱持部分，无疑是在弓的半部附贴之穿有响孔的皮槽。《新唐书·骠国传》载：“贞元中，骠国进乐人。其工器有凤首箜篌二，其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向。其一项有缘轸。”根据嘉峪关魏晋三号墓38号墓室砖画所绘皮槽与人体的比例推算，此皮槽的尺寸与《新唐书·骠国传》所载之“面饰虺皮”的皮槽“腹广七寸”之数，基本吻合。其形制、构造、持法、奏法，均同于古籍所载之印度系乐器弓型维那。据我现在所藏之此墓发掘时嘉峪关文物清理小组所拍的原画照片，此画砖出土之时，砖体已经开裂，画面也有所污损。过去公开发表的，是原画的摹本。本书所附图版，是我现所藏之原画照片。原画和摹本两相对照，摹本所绘在其余方面虽无出入，但在弦数上似有可疑之处。摹本所绘五弦，原画清晰可见者，只有上方三弦，摹本所补下方二弦，在原画上十分模糊。摹本的弦距，似乎比原画稍稍宽了一点。据此推算，原画弦数似乎应比摹本所绘五弦之数稍多，而应为古维那“七弦”之数。此绘有古印度乐器维那——凤首箜篌图像之嘉峪关魏晋墓室砖画的发

见，生动地反映了自远古以来中印两国人民通过丝绸之路经中亚诸国的中介而进行的友好往来、文化交流，完全证实了《隋书·音乐志》的如下记载："《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，《天竺》即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部，工十二人。"但是需要指出的是：《天竺》者，并非"起自张重华据有凉州"之时。《晋书·龟兹传》载："武帝太康中（公元280年——289年）其王遣子入侍。惠怀末（公元312年），以中国乱，遣使贡方物于张重华。"可见，《天竺乐》之传入中国，是经过了龟兹等中亚诸国的中介早已有之的事情。只是由于汉末魏晋中国的内乱，龟兹诸国才不得不将原先贡献汉朝中央的"方物"，改而遣使贡于前凉张重华。而在此之前，龟兹与汉朝中央的联系一直是十分密切的。所以《天竺乐》与其代表性乐器维那——凤首箜篌的传入中国，当在张重华据有凉州之前，其传入的最初路径应是通过丝绸之路。

自古以来，中国与南亚大陆的交通，便有丝绸之路与川滇缅印古道两条。而在这二路之中，通过中亚的丝绸之路，更早被人熟悉。《史记·大宛列传》载：（张骞）"在大夏时，见邛竹杖、蜀布。"因此推测"身毒国又居大夏东南数千里，有蜀物，此其去蜀不远矣"。张骞建议汉武帝由汉西南通使印度，但"终莫得通"。（亦见《汉书·西南夷传》）张星烺先生编注的《中西交通史料汇编》于《西京杂记》："武帝时，身毒国献连环羁"条下按："上节言汉武帝欲通印度而未成者，盖欲由川滇觅捷径往印度未能成功，非谓当时与印度无来往也。《史记·大宛传》固亦言汉使有至身毒者矣。《西京杂记》此节之身毒使，必由西北道而来，或与汉使同来者也。"① 这种情况直到唐

①张星烺《中西交通史料汇编》（第六册），中华书局1977年版，第12页。

代仍未彻底改变。刘言史《送婆罗门归本国》诗中，“地尽年深始到船，海里更行三十国”方至中国的婆罗门僧归国时，仍是“出汉仍行人绝处，碛西天漏雨丝丝”取道西域。刘言史《代胡僧留别》诗说：

此地缘疏语未通，
归时老病去无穷。
定知不彻南天竺，
死在条支隐碛中。

此正如清·苏履古《千佛灵崖》诗所说：

玉塞原通天竺国，
不须帆海觅瀛洲。

在这样的历史条件下，维那——凤首箜篌首先是通过中亚一路传入中国的。

关于维那——凤首箜篌的统系和传入路径，在中国古代文献中，本来毫无含糊之处，一清二楚。据上引《隋书·音乐志》文，祖于埃及的印度系乐器凤首箜篌，最晚是在东晋张重华时（公元346年—354年），经中亚一路，传入中国的。另据上引《新唐书·骠传》，在此之后，于唐德宗时（公元780年—805年）凤首箜篌又经深受印度文化影响的骠国（今缅甸）一路传入中国。所以林谦三先生说：“这个乐器，原是一路经过中亚，一路经过缅甸而传入中国的竖箜篌。”①（按：1962年中文首次发表时原文如此，着重号是我所加。）这段话，有一个容易引起误会的小尾巴：“竖箜篌”。我以为，这或者是林谦三先生原文的笔误，或者是中文译者的错误理解。其原意应该如下：“这个乐器（按：据林谦三先生上文，是指凤首箜篌）原是一路经过中亚，

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第213页。

一路经过缅甸而传入中国的弓型竖琴。”（按：加着重号的字系我改正。）由于《东亚乐器乐》一九六二年中文版中这样一个容易引起误会的小尾巴的影响，常任侠先生《汉唐间西域音乐艺术的东渐》一文，把它当成了西亚系乐器竖箜篌和印度系乐器凤首箜篌这两种不同乐器传入路径的说明①。而且得出了如下错误的结论：“竖箜篌与凤首箜篌的来路也不同，前者出于波斯，后者来自西南。”②“凤首箜篌，是箜篌的另一种样式，盖由西南缅甸（古代骠国）传入。”③其实，竖箜篌和凤首箜篌的来路，最初是完全相同的，二者都是经由中亚一路而传入中国。如果说西亚系波斯乐器竖箜篌是经由中亚一路传入中国的话，那末南亚系印度乐器凤首箜篌之传入中国，便有两条路径。这一点，常任侠先生文中所引元代马端临《文献通考》文，已经说得十分明白：“凤首箜篌出于天竺伎也，其制作曲颈凤形焉。扶娄、高昌等国凤首箜篌，其上颇奇巧也。”扶娄在今之越南，高昌在今之我国新疆。这正是凤首箜篌一路经中亚，一路经印度支那传入中国的参考资料。

常任侠先生之所以形成凤首箜篌“盖由西南缅甸（古代骠国）传入”的错误结论，是因为他把最初经由中亚一路传入中国的凤首箜篌与经由中亚一路传入中国的竖箜篌混为了一谈。把凤首箜篌、竖箜篌这两种器名类同、形制相似、初源一致、最初传入路径也并无区别的乐器混为一谈，并非自常任侠先生始。早在唐代，中国史籍中就已经将这两种乐器混为一谈了。唐·杜佑《通典》说：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，谓之擘箜篌。”（亦见《旧唐书·音乐志》）这里所说的“竖箜篌”，最早见之于唐·魏徵等奉敕

---

①见常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》，原载《音乐研究》1980年，第二期。

②同上。

③同上。

撰写的《隋书·音乐志》，曰“竖头箜篌”。在此以前典籍，并无竖箜篌一名。《旧唐书》、《通典》将此“竖头箜篌”，牵涉到后汉的灵帝，并无直接的依据。《风俗通义·佚文》说：“灵帝好胡服、胡帐、胡牀、京师皆竞为之”。（出《太平御览》卷六九九）“京师有胡服、胡帐、胡牀、胡箜篌、胡笛、胡舞。”（出《意林》）“汉灵帝好胡舞”。《后汉书·五行志》亦载：“灵帝好胡服、胡帐、胡牀、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞之。”这里仅仅说到，汉灵帝时已有一种叫做“胡空侯”的乐器，风靡了当时的京都洛阳，但并未详明无误地言及这种乐器的形制。待到了《旧唐书》中，汉灵帝所好的“胡空侯”却一变而成为“竖箜篌”。对于这一点，林谦三先生在《东亚乐器考》一书中已经提出了疑问，他说：“我不取灵帝的胡箜篌即是竖箜篌之说。”①

那末，见之于后汉·应劭《风俗通义》、南朝刘宋·范晔《后汉书》的“胡空侯”一名，究竟是指何物呢？我以为应劭《风俗通义》及范晔《后汉书》所谓的“胡空侯”，原是对于由西域东渐之弓型竖琴的统称。这所谓的弓型竖琴（Bogenharfe），原是美索不达米亚地区苏美尔人所使用的乐器。发现于乌尔王后陵墓（公元前二千六百年）的这种乐器向东播布而传之于印度、波斯。传之于印度者，印度人称之为 Vina，传之于波斯者，除保守harp（哈甫）原名外，又新起属于中国语系的 cank、quanun（按：即“坎侯”、“箜篌”之音译）的新名。由于这两种乐器在初并无太大差异，故汉人统称之为“胡箜篌”。王国维说：“汉人谓西域诸国为西胡，本对匈奴与东胡言之。”② 所谓“胡空侯”者，当即西域诸胡所用不同于中国固有之琴的弦琴。此弦琴当指尚存乐弓（music bogen）原型的弓型竖琴。其中当包括波斯乐

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第222页。

②语出《观堂集林·胡服考》。

器竖箜篌，亦当包括古印度之维那——凤首箜篌。古印度之维那——凤首箜篌除现已见嘉峪关魏晋墓室砖画的形象资料外，尚见之于敦煌北魏248窟、北魏260窟、北魏288窟、西魏249窟、西魏285窟、北周290窟、北周297窟、北周299窟、北周428窟、北周430窟、隋56窟、隋379窟、隋398窟、隋404窟、隋407窟、隋418窟、隋420窟、隋425窟、隋427窟壁画的形象资料。这些壁画所绘之维那一器传入中国之时，“凤首箜篌”一名尚未产生。考之当时典籍，隋以前传入中国的古印度乐器维那——凤首箜篌，亦当称之为“胡空侯”。过去，有一种说法，认为维那——凤首箜篌是中国以“箜篌”所称的弓型竖琴中“传入最晚”的一种，“一开始就叫做凤首箜篌，所以和别的箜篌没有发生混乱”。①然而，“凤首箜篌”一名，是唐·魏徵等奉敕所撰之《隋书·音乐志》中才始出现的名字。其书成书亦即其名所生之年代（贞观十年公元636年），与《隋书·音乐志》所载之龟兹遣使贡方物于张重华的本事之年代（公元312年前），相距达三个世纪之久，与龟兹原先贡方物于汉朝中央政权的年代，则更遥远。所以此说之不能成立，是显而易见的。在中国早期所译的佛经里，维那一律被译成为“箜篌”或“琴”，而且在“箜篌”一名之前，并无“凤首”一类限定说明的字样。这便充分说明，“凤首箜篌”，是晚起于“胡箜篌”一名的特称；亦说明古印度之维那初传入中国时，并无凤首之饰；早期之波斯竖箜篌与古印度之维那，并无大的差异。不仅“凤首箜篌”，即就是“维那”一名也是在汉人直接依据梵文翻译的佛教典籍问世之后，中国乐人方才知道的名字。“维那”一名，在其名所称之古印度乐器最初是经龟兹等中亚诸国中介传入中国的条件下，起先一直不为中国乐人所知。中国乐人最初所知的其器之称，只是西域诸胡所用的中国语系的

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第220页。

cank、quanun 一类，故亦统称之为“胡空侯”。待到“维那”一名被中国乐人所知之时，有凤首之饰的维那之变体已从缅甸输入中国。以其变体流亚为据所起的“凤首箜篌”一名，已经产生，并且业已成为其器的专称。此时，其器之原型不仅已经在印度消亡，而且在中国亦已消亡。所以只见于佛教典籍之中的“维那”一名，便始终没有能和已经消亡的类似于竖箜篌的古印度乐器维那联系起来。正是在这种情况下，唐以后佛画里的维那——凤首箜篌，都是加以想象所绘走了样的。人们把这种走了样的维那——凤首箜篌当成了维那的本来面目，而真正的古印度之类于竖箜篌的维那的形象资料反而始终未被人们认识。发掘报告《嘉峪关汉画像砖》一文①，将此古印度乐器维那——凤首箜篌称之为“竖箜篌”者，盖因为此。

二、维那——凤首箜篌与竖箜篌的异同之点

自汉末以来渐为中国乐人所熟知的“胡箜篌”，实际上是包括了西亚系波斯竖箜篌和南亚系印度维那——凤首箜篌两种乐器。这两种乐器都是所谓的弓型竖琴（Bogenharfe），形制并无太大差异，但也有一些不尽相同的地方。现据敦煌千佛洞壁画之形象资料，对其异同之点分析如下。

1.竖箜篌是一种大型的弓型竖琴，弦数多至二十弦以上；而维那——凤首箜篌则是一种小型的弓型竖琴，弦数一般是为七弦。在敦煌早期壁画中，竖箜篌和维那——凤首箜篌往往同绘于

①载《文物》1972年，第十二期。

一窟之中，维那——凤首箜篌的弦数较少，故其弦数尚有可以确认者，如：西魏249窟、西魏285窟的维那——凤首箜篌均为七弦；而竖箜篌则由于弦数较多，故其弦数一般不易确认；但二者弦数一多一少，还是非常分明的。特别是唐以后的壁画中，竖箜篌之弦数确可细数到二十弦以上。

2.竖箜篌一律是“竖抱于怀”，因此称“竖头箜篌”，其腹部是在奏者右胁部位；而维那——凤首箜篌在早期则是横向挟抱于左胁。嘉峪关魏晋三号墓38号室砖画是维那——凤首箜篌横向挟抱于左胁的一例；敦煌北周 299 窟壁画是其横向挟抱于左胁的又一例。从敦煌早期壁画中可以看出，维那——凤首箜篌的持器方式后来受竖箜篌的影响，而有变横向挟抱于左胁为竖向挟抱于左胁的例子；甚至亦有竖向挟抱于右胁的例子；但大多数仍是挟抱于左胁的。北魏248窟、北魏288窟、西魏249窟、西魏285窟、北周290窟、北周297窟、北周299窟、北周428窟、北周430窟、隋56窟、隋407窟、隋418窟、隋 425 窟壁画中，均有挟抱于左胁的维那——凤首箜篌的图像。上述各窟其中北魏 288 窟、北周 290 窟、隋 379 窟，在所绘之挟抱于左胁的维那——凤首箜篌相对的另一壁上，绘有挟抱于右胁的维那——凤首箜篌图像；但这也可能是画工为了对称而为，并非实际真有。然而隋 404 窟北壁说法图西侧、隋 420 窟北壁龛楣，确有二幅并非与挟抱于左胁之维那对应的挟抱于右胁之维那的图像。这已到了维那被竖箜篌排挤出历史舞台的时刻，维那于此时采用竖箜篌的持法，亦是情理中事。与此相反，竖箜篌也有受维那影响将其腹部置于奏者左胁的例子；如：隋303窟、隋304窟、隋 423 窟壁画所示。竖箜篌之抱于右胁，是波斯的制度。其抱于左胁者，则是学自维那的制度，因维那之制的古老，反而与古亚述之竖箜篌的持法相同。

3.竖箜篌的奏法，是两手以指弹弦，这种“两手齐奏之”的乐器，因之被称作“擘箜篌”；而维那则是右手执拨奏之。在嘉

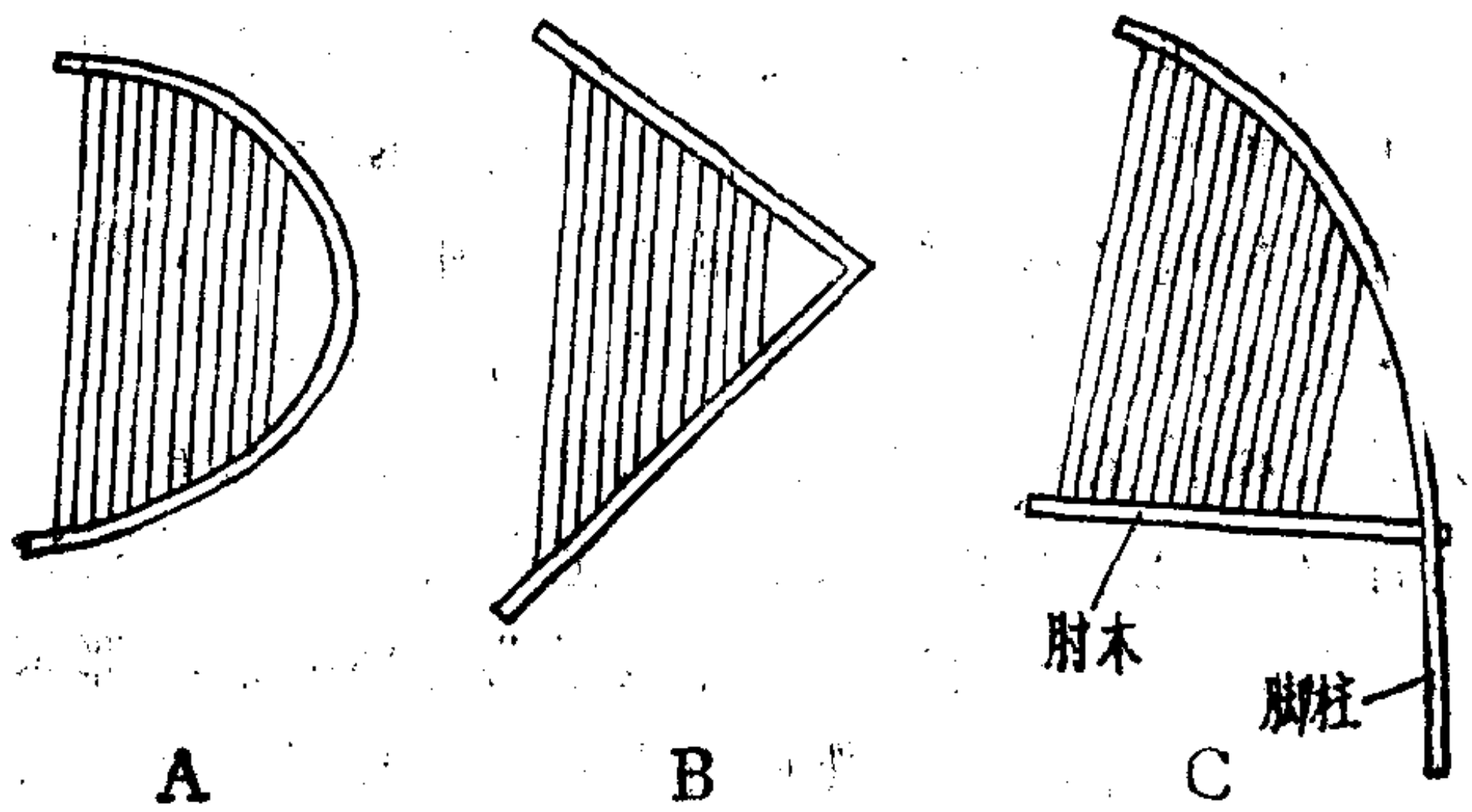
峪关魏晋三号墓38号墓室砖画以及北魏288窟、北周290窟、北周297窟、北周299窟、北周428窟、北周430窟、隋56窟、隋379窟、隋398窟、隋404窟、隋407窟、隋418窟、隋420窟、隋425窟、隋427窟壁画中，维那——凤首箜篌用拨与否虽不能详察，但确为只手弹奏（其中北周294窟是右手以指弹奏的）；但在北魏248窟、西魏249窟、西魏285窟、北周290窟、北周428窟、隋425窟、隋427窟壁画中，这种古印度式的凤首箜篌之持奏方法，已经演变成为竖抱于怀，两手以指弹奏的西亚系波斯竖箜篌的擘奏法了。林谦三先生说："中亚龟兹遗迹赫色勒发现的壁画里，……有一变其原奏法而为两手用指弹奏的形迹。这种新奏法当是从西亚系的竖箜篌奏法里采取来的。"① 在龟兹遗迹赫色勒壁画里的凤首箜篌新奏法，确实还只是一种"形迹"。而敦煌千佛洞第285窟西魏壁画里的凤首箜篌新奏法，则可以确认无疑。这种奏法，是凤首箜篌在处于中国、东罗马、波斯、印度四大文化区之间的龟兹地区，受到西亚系竖箜篌影响的结果，可以名之为"凤首箜篌的龟兹奏法"。这正是当西突厥"于五十年间集合散乱之部为一国，并在一定限度中维持其地前此所无之秩序与平和"，②"在一短时期内，具有一种任何时代所无之无比威望"③之时，原含《天竺乐》成分的"土龟兹"逐渐演化为"西国龟兹"过程的历史记录。在这个历史过程的初期，龟兹之地的乐人在演奏凤首箜篌时，虽然已经采取了西亚系波斯乐器竖箜篌的擘奏法，但尚未弃凤首箜篌不用而以竖箜篌取而代之。据敦煌西夏164窟壁画求之，待到后来，古维那以只手弹弦的方式，虽仍有人传存，然所用的乐器则早已是竖箜篌而不是维那——凤首箜篌了。

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第214页。
②语出《西突厥史料》，〔法〕沙畹著，冯承钧译，中华书局1958年版，第277页。
③同上，第256页。

4.过去，曾经有人将敦煌249、285、290、428、425窟壁画所绘的维那——凤首箜篌也称之为“竖箜篌”。但这些壁画所绘之采用竖箜篌擘奏法的维那除了弦数较少而不同于竖箜篌以外，尚有一点与竖箜篌根本不同。即是：维那——凤首箜篌，当如龟兹遗迹赫色勒壁画、嘉峪关魏晋墓室砖画、敦煌千佛洞288、285窟壁画清楚显示的那样，其系弦之处，是整个弓之有机组成部分，是弓的一半。即使其系弦之处与弓之附贴着穿有响孔的皮槽的半部几近于直角，也是如此。而不是象波斯竖箜篌那样，其系弦之处，如同琵琶之轸一样，是插入弓之中部的分立器件。所以《旧唐书·音乐志》说：“凤首箜篌，有项如轸。”过去，一般人都以为这话和杜佑《通典》：“凤首箜篌、颈有轸”一类的文字并没有什么不同。但是，如果我们把凤首箜篌左胁所挟附贴着皮槽的弓之半部，当做琵琶一类弹拨乐器之体的话，那末，右手系弦之处弓的另一半，不就既相当于项，又相当于轸了吗？《元史·礼乐志》载：（竖箜篌）“制以木，阔腹，腹下施横木”。这“腹下”所施的“横木”，即是如同琵琶之轸一样，插入竖箜篌腹部之中的装置，今谓之为“肘木”。这个肘木，是如同琵琶之轸一样，用以系弦的装置。在琵琶一类乐器上，轸是插入颈项之中的装置。琵琶之轸，与琵琶之颈项，显然是分立的器件。竖箜篌之肘木，也是如此。竖箜篌的弦线一端，便系在这分立的器件——肘木之上。而不是象凤首箜篌那样，将弦线的一端系在未附贴皮槽的弓之另一半——相当于琵琶之项而又起琵琶之轸的作用的部位之上。此乃古印度式凤首箜篌区别于竖箜篌的特异之处之一。对此，还应从乐器发展史的角度加以进一步的阐述。

波斯乐器竖箜篌和印度乐器凤首箜篌，都源自于从远古乐弓（music bogen）演化而来的弓型竖琴。其初，尚保持着乐弓之祖——猎弓的原型。（见示意图A）后来，乐弓之弓，有一部分从“弦本为弧”的弧形，演化成为直角，（见示意图B）遂有“三

角型”的弓型竖琴（winkel harfe）产生。此，保守猎弓原型的弓型竖琴经埃及传入印度、龟兹，即是凤首箜篌的滥觞。而另一部份三角型的弓型竖琴，将弓之下部系弦的“三角形”之一边，插入原先“三角形”的另一边的中部，犹如在乐弓的中部另插入一个用以系弦的分立器件。（见示意图c)这，就是竖箜篌。其下



部即是今之谓之“脚柱”的部分。其插入弓之中部的系弦之处，即是今之谓之“肘木”的所在。肘木是由亚述乐人加于弓型竖琴之上的装置。有此装置之后，便可在不加大乐器体型的条件下，容下更多的琴弦。此有肘木装置而具较多琴弦的大型弓型竖琴传入波斯之后，被称作 cank，中译为“竖箜篌”，而有别于固守乐弓旧制的古印度式凤首箜篌。所以，《旧唐书》“凤首箜篌，有项如轸”一语，并不是杜佑《通典》“凤首箜篌、颈有轸”一语的异文。而是初见到这乐器的中国乐人，按照自己以往常见乐器的观念，对于再次由骠国传入的凤首箜篌特异之处的精确而又概括的描述。

5.竖箜篌之腹处于肘木下部的一段，是所谓“脚柱”。这种脚柱对于受中国大瑟影响发展至二十多弦以上的波斯大型竖箜篌，尤其是完全必要的装置。比较而言：轻便的维那——凤首箜篌可

以抱于怀中，而受中国大瑟影响至二十多弦以上之波斯大型竖箜篌则只能将脚柱立于地上以减轻奏者的负担。在安西榆林窟五代16窟中，更有将其脚柱插入一个木座之中的图像。想来，加座是为了使立于地上的脚柱更加稳定。

6.据《元史·乐志》而言，竖箜篌“制以木”，其腹当为木制音槽；而维那——凤首箜篌之腹则附贴着穿有响孔的皮槽。这一点，无法求之于形象资料来进行比较。但据正仓院残存之唐螺钿槽和漆槽箜篌而言，竖箜篌之用木槽还是可以肯定的。

7.维那——凤首箜篌是“土龟兹”、“天竺乐”（在唐也是骠国乐）的代表性乐器；而竖箜篌则和曲项琵琶一样是“西国龟兹”——西突厥音乐的代表性乐器。隋唐以降，中国乐人所谓的“龟兹乐”，是指“西国龟兹”而言。“西国龟兹”中，已无凤首箜篌，而只有波斯乐器竖箜篌一种弓型竖琴了。林谦三先生曾说：“龟兹自古音乐发达。中国在六朝时代传其音乐，隋唐之世，龟兹乐列为燕享乐一部。其乐器中有竖箜篌，却无相当于维那者，这是由于中国的龟兹乐，并不是包含着龟兹所用的乐器全部。”① 如果我理解不错的话，这段文字的意思，是说当时中国乐人还未曾窥见龟兹音乐的全貌。是的，中国唐代②之“龟兹乐”确无相当于维那者。敦煌壁画自唐以后，除了密宗和大乘佛画中加以想象而绘的凤首箜篌以外，绝无维那——凤首箜篌的踪影。但这并不等于当时中国乐人不了解当时龟兹音乐的全貌，而是因为当时的龟兹音乐已由“土龟兹”演化成为吸收了波斯音乐成份的“西国龟兹”。而在“西国龟兹”之中，凤首箜篌已经被竖箜篌取代。唐代史籍所载龟兹音乐无有凤首箜篌，唐代龟兹乐中不用凤首箜篌而用竖箜篌者，正是因为唐代乐人所谓的“龟兹乐”是指“西国龟兹”而言。林谦三先生说：“（凤首箜篌）之

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第214页。

②并非“隋唐”。隋代之龟兹乐仍在使用凤首箜篌。

不用于其它的燕享乐，充分表示着天竺乐的特异性。”① 自“天竺乐”在张重华据有凉州之时再次传入中国以后，凤首箜篌便被中国乐人视作天竺乐之特性乐器。所以，即就是在凤首箜篌又由骠国再度传入中国之后，唐代乐人也依然不把这个乐器用于龟兹乐中。隋唐之际，龟兹之地保守之楚汉音乐业已并入“西凉乐”中。曾给予重大影响以“天竺乐”的“土龟兹”，此时也被视作“天竺乐”的统系。此正如张世彬先生所说：“（唐代‘天竺乐’中）五弦琵琶、羯鼓、觱篥，则是龟兹伎的重要乐器，唐初利用龟兹伎来增补天竺伎，所以加入羯鼓和觱篥。”② 因此，“西国龟兹”——西突厥音乐便成为唐代龟兹乐部的正宗。唐代“龟兹乐”中有竖箜篌而无有相当于维那者，盖因为此。

8.最后要说明的是：在中国古画中出现的维那——凤首箜篌，除极少数仍存弓型之形外（如龟兹遗迹——克孜尔第80窟、第196窟壁画所示），大多数皆呈现角型。我以为，从埃及、亚述之弓型竖琴早已发展成为角型而言，这种角型的维那，当为正宗；而少见之弓型的维那，则是其退化的亚种。正因维那——凤首箜篌（特别是中原汉人所知的）亦是角型，所以它与早期弦数尚不及二十余弦的波斯乐器 cank 的区别并不太大。这也是汉末以来相当长一段时期，中原汉人把维那——凤首箜篌和竖箜篌笼而统之概称为“胡箜篌”的原因之一。

过去很长一段时间里，人们对于敦煌壁画以及中亚一带其它有关维那——凤首箜篌之形象资料，一直处于视而不见的盲目状态。甚至把这些真正的维那——凤首箜篌，当成了竖箜篌。可喜的是，在一千六百年后的今天，维那——凤首箜篌终于象火中的凤凰一样更生再世了。它终不再被人象安徒生童话里的天鹅被人

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第100页。

②张世彬《中国音乐史论述稿》（上、下册），香港友联出版社1975年版，第131页。

误认为“丑小鸭”那样被人误认作“竖箜篌”了。绘有维那——凤首箜篌的嘉峪关魏晋墓室砖画在举世闻名的丝绸之路上出土，使得人们终于真正认识了这个在中印音乐文化交流史上有着里程碑作用之乐器的本来面目。维那——凤首箜篌终于象“丑小鸭”那样，焕发出原本具有的艳华异彩。

三、印度维那之古今变迁

林谦三先生说：“(骠国乐器中)独一无二的珍品，要数古印度维那(vina)的单传后裔凤首箜篌。古印度的民族乐器维那，在其本国已经消灭，得存其一息于邻邦，亦可谓命运之不可思议了。①”林谦三先生所说的骠国凤首箜篌，是《唐书·骠传》所谓有“凤首”之饰的乐器，即至今仍存于缅甸的 Tsuan(又称“弯琴”)。其实，这只是古印度凤首箜篌的一个亚种。正如林谦三先生所说：“中国所传的天竺乐，乃是印度系的正统。②”在保存古印度音乐文化，特别是维那——凤首箜篌固有面目这一点上，嘉峪关魏晋墓室砖画，有着十分珍贵的考古学价值。它使我们得知：所谓“凤首箜篌”的古印度之维那，原先亦有并无凤首之饰的一种。元·马端临《文献通考》虽说凤首箜篌“其制作曲颈凤形，扶娄、高昌等国凤首箜篌，其上颇奇巧也”。但“凤形”并不等于“凤首”；“其上颇奇巧”，也不等于扶娄、高昌之凤首箜篌上部装饰完全一样；尤其值得注意的是：这里并未明言这乐器有“凤首”之饰。林谦三先生说：“(凤首箜篌)最初传入中国时，头上有着鸟形的装饰，

---

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第455页。

②同上，第100页。

所以冠称以凤首；骠国乐器也有这凤首，在印度古图象里，却绝无所见。”① 其实，中国史籍中将印度系乐器维那称之为“凤首箜篌”，是唐代之后的事情。维那有凤首之饰，是高昌、骠国乐的特异之处，而非古印度的正宗。在《唐书·骠国传》有关于“凤首”的记录之前，最初传入中国的古印度维那并无“凤首”之饰，而仅具“凤形”之制。这已为嘉峪关魏晋墓室砖画所证实，可成为不刊之论。即就是在《唐书·骠国传》有关于“凤首”的记录之后，据日本遗存的密教图像来看，不少图像中乐器“虽曰凤首箜篌，头上都无凤首而附以三钴状的装饰”。② 元代时，密教在中国曾一度风行，马端临《文献通考》只说：凤首箜篌“曲颈凤形”，“其上颇奇巧也”，而未言“凤首之饰”，想来是据其所闻所见，而并非行文疏忽。所以，如果不从维那——凤首箜篌的本质的特异之处着眼，而只是拘泥于“凤首之饰”的话，我们就会在中亚一路，象嘉峪关魏晋墓室砖画所绘的并无凤首之饰的古印度式维那——凤首箜篌的考古资料面前蒙上自己的眼睛。甚至会有意无意地抹煞印度系乐器维那——凤首箜篌最初也是由中亚一路传入中国的历史事实。这样，势必会把由中亚一路传入中国的两种胡箜篌——凤首箜篌与竖箜篌混为一谈。

此外，还要说及的是：唐德宗时由骠国传来的二种凤首箜篌中，“其一，项有绦轸”③。《唐书·骠传》既说“其一，项有绦轸”，想必“其二，项无绦轸”。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘，便是这种项无绦轸的凤首箜篌，林谦三先生说：“古印度的，无宁倒以绦轸为常。”④ 这其实不过是并无根据的推测。因为，所谓“绦轸”者，并非一般地指系弦于项的索带。如果是这样，系

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第215页。

②同上，第218页。

③语出《唐书·骠传》。

④林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第442页。

弦于项的凤首箜篌便无所谓项有绦轸、项无绦轸之分。林谦三先生说："绦轸云者，缠绦环于颈，旋动绦环来宽紧弦的装置。绦端作流苏，兼为装饰，一如竖箜篌"。① 嘉峪关魏晋墓室砖画、敦煌288、285窟等诸窟壁画所绘，皆无此种装置，当视作项无绦轸的凤首箜篌。据此，可以认为：古印度式的凤首箜篌，无宁倒以没有绦轸为常。项有绦轸的凤首箜篌，是受汉之坎侯（琴瑟）一类乐器影响而产生的亚种。中国古代琴瑟之弦皆是以徽——千斤式的绦轸以紧弦定音，"项有绦轸"的凤首箜篌，其绦轸正是中国古代琴徽之活的化石。这种项有绦轸的凤首箜篌，至今犹存于缅甸，其名为"Tsuan"。

林谦三先生说："印度的弓型竖琴维那，是六朝后半传入中国的，称凤首箜篌，用于天竺乐（中唐则用于骠国乐），未能普及民间而衰灭，仅在密教图像中更生。"② 但是，嘉峪关魏晋三号墓38号墓室砖画和敦煌北魏288窟、西魏285窟以及其它一些敦煌隋代以前洞窟壁画中大量的维那——凤首箜篌之形象资料说明，维那——凤首箜篌之传入中国的下限是魏晋之时，其最初传入中国的时间最晚亦当在汉末。维那——凤首箜篌不是"未能普及民间而衰灭"，而是从东汉末年，一直到维那——凤首箜篌在印度本土已经消亡一世纪之后的隋代，曾一度风靡了中国。上至帝王公卿、下至普通乡绅，宴饮之时都有凤首箜篌加入乐队演奏。凤首箜篌在中国的消亡，是在隋末。隋末之时，"西国龟兹"之代表性乐器竖箜篌（"竖头箜篌"），以及高昌、骠国乐之有凤首之饰的维那之亚种——凤首箜篌的风行，遂使这种与竖箜篌并无太大差异的"胡箜篌"——古印度之维那因之而被淘汰。古印度之维那在隋末唐初失传之后，见之于"唐画家乃至密教画家的维那，是加以想象而不免失

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第442页。

②同上，第218页。

却原意的。”、①在敦煌千佛洞中，中唐200窟、晚唐138窟、晚唐161窟、五代22窟、元代465窟壁画，以及隋244窟中属于五代、西夏时代的壁画所绘的凤首箜篌，即是常见于密教画中那种已非古印度之维那原型的乐器(晚唐161窟中之凤首箜篌是凤首独弦琴)。②此乐器上部是一弓状琴颈，下部是一剖面朝上的蒙革之半匏，琴颈下部在匏之边上与其相连，琴弦总系于琴颈首端，穿过匏壳上所蒙之革的孔而及于匏之底部。这乐器在中唐200窟、晚唐138窟、五代22窟中，被绘于经变画之菩萨乐伎组成的乐队之中。在元代密宗465窟中，则被绘于东壁门洞正上方最下部辩才天女的手中。所谓“辩才天女”，是梵文Sarasvati（娑罗室伐底）的意译。她原是婆罗门教、印度教的文艺女神。在印度古籍《梨俱吠陀》中，她是一条河及河川之神的名子，有时也作为毗湿奴之妻。其形象往往被描绘成肤色洁白，有四只手，一手持琴（象征艺术）、一手弹琴，一手持书稿（象征智慧与写作），一手持念珠(象征虔诚)，有时则持莲花，坐骑为天鹅或孔雀的模样，其所持之琴在佛教典籍中是为维那，但由于古印度之维那早已失传，密教画家便只好根据其“有柄有槽有丽有弦有皮”(《杂阿含经》)、“皮用牛皮、穿有响孔”(《清净道论》、《法句经注》）之类的描写加以想象而绘。元代465窟之洁白的辩才天女手中所持的维那正是这种加以想象而已失却原意的维那。正因辩才天女是以手持维那为其特征的，所以在一些中国典籍中，维那也被作为“辩才天女”的代称。敦煌遗书《秋吟一本》（伯三六一八）中说道：

□□□□谈唱后，
维那再举白莲花。

此“维那再举白莲花”当即手执维那的娑罗室伐底（Sarasvati）——“辩才天女再举白莲花”之意。此辩才天女，后又被大乘佛

①林谦三《东亚乐器乐》，音乐出版社1962年版，第216页。
②按：柏孜里克第37窟亦有“顶饰双耳振羽凤首”的凤首箜篌图象。

教吸收作为菩萨，称“大辩才天女”或“妙音佛母”，是文殊的妻子。敦煌中唐200窟、晚唐138窟、五代22窟所绘之手持维那的菩萨乐伎当即大辩才天女或妙音佛母。这些壁画所绘的乐队，是以实际所见之世俗乐队为模特（model），而又附会诸如《佛 说阿弥陀经》中“东方亦有：阿閦鞞佛、须弥相佛、大须弥佛、须弥光佛、妙音佛（按：即‘妙音佛母’，亦即‘大辩才天女’），如是等恒河沙数诸佛”的说法而绘。这种“清风所拂，如生五音，百千妙乐，若疑动作”① 之经变画中的乐器，虽然绝大多数都有其现实根据，但也有特殊的例外。在汉人据梵文底本直接翻译之佛经问世之后方才为中国乐人所知之维那一名所称的乐 器 即 其 一例。但这并不排除下述的可能：在唐代确有人根据佛经所说之维那的种种具相，并参照已知之乐器的形制，造出这么一种自以为复古而实际是“创新”的乐器。

有趣味的是：这里所说之“大辩才天女”手中所持维那，在印度和柬埔寨的佛教美术中，并无中国唐宋元佛画中那种加以想象而失却原意的维那之具相。在那里，大辩才天女手中所持维那，是中国统系的匏琴。南亚佛教美术家并不认真追溯维那原型之点，足以说明维那之器在南亚早已不被视作天竺乐的正宗。这真是中印音乐交流史中一件值得深思深究的事情。

日本学者田边尚雄先生说：“印度古代文化，只有传说，不独年代极不确实，且对于乐器之记录亦颇少。即少有记录，其所示乐器之名，究为何物，全不明瞭。或谓琵琶出自印度之vina；然今日之vina，完全为别种乐器，无论如何不能认为古代琵琶之进步者。不独此也，古代所谓vina之乐器，何时出现于印度，亦不能明。②”林谦三先生也明确指出：“今日印度存有很多名叫维那（vina）的弦乐器。其中一群是匏琴类的棒形琴（Stab zi-

①李白《金银泥画西方净土变相赞》。

②田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版，第2页。

ther），以大维那（Mahati Vina）为其代表；还有的是颈形琵琶（Halalaute）的种类。二类都各有其种种变种，而为印度弦乐器的中枢。戈玛拉斯瓦米（A·Coomaraswamy）以印度古典文学及古代绘画雕刻为资料，证明这一名词，在笈多王朝（320—495）及其以前，指的是一种弓型竖琴（Bogenharfe）。他指出维那一语，音韵上疑是外来语的转讹，而乐器的原型也确似太古时代从埃及方面来的。并且在公元以前为印度爱好的代表性弦乐器。”① 这说明印度之维那，有一个古今变迁的过程。古之维那，是弓型竖琴；今之维那则是匏琴和棒状琵琶（“颈形琵琶”）。古之维那在印度的消亡，今之维那在印度的勃兴，充分说明了在笈多王朝（320—495）之前，中国音乐文化（包括龟兹音乐文化）曾给予重大影响以印度。我以为今之印度的匏琴，是汉世保守匏琴旧制之卧箜篌的遗存；今之印度的棒状琵琶，则是龟兹长颈棒状琵琶的遗存。这两种乐器之西渐南下，与古印度维那的北上东传，是印度乐人与龟兹乐人早在汉代就有紧密联系之无上物证。

田边尚雄先生说：“印度美术中发现琵琶，实始于纪元后一、二世纪之时。”② 印度始有棒状琵琶之时，龟兹音乐已有了高度的发展。早在公元前（西汉），龟兹就已受到高度发达之汉音乐文化的影响，所以龟兹很快便以音乐歌舞发达而著称于西域各国。此正如唐玄奘《大唐西域记》所说：“（龟兹）管弦伎乐，特善诸国。”印度之棒状琵琶，当源自龟兹之地。过去中外许多学者，向来强调雅利安人的南下，却很少有人指出印度文化中有许多印度北部中亚文化的成份，以及经中亚中介之中国中原汉族文化的成份。即使有人指出印度文化与中国文化的共同之点，也多是认为中国文化受益于印度文化甚多。然我从印度之维那的古今变迁分析，至少在中印音乐文化交流方面，这并非历史事实。古印度之维那，乃是弓型竖琴

①林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第213页至第214页。

①田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，商务印书馆民国二十六年版。

类，此乐器早已为龟兹乐人熟知，并在汉末之时已播之于中国腹地。但当笈多王朝之时，此乐器在印度本土便已消亡；在此一个世纪之后，此乐器在中国也告消亡。与此乐器在印度本土消亡互为因果的便是棒状琵琶取代了印度原先以维那称之的弓型竖琴。这便充分说明，棒状琵琶并非印度固有的乐器；也充分说明，棒状琵琶当是高出于当时印度音乐文化之异域音乐文化的代表性乐器。此高度发达之音乐文化，正是深受中国楚汉音乐文化影响的龟兹音乐文化。隋唐之际，中国“天竺”乐部所用主要乐器几乎全为龟兹乐器，而印度之固有乐器维那——凤首箜篌只见之于虚文，而不再实际使用的事实，正是龟兹古代音乐远比印度发达，足为印度之楷模，印度乐人受益于龟兹音乐甚多，印度乐人虚心向龟兹乐人学习的结果。印度乐人向龟兹乐人学习，是自此而始而一直延续到中世纪的事情。此正如1893年，和阗一位学者毛拉·依斯木吐拉用左维文写的《艺人简史》所说：（艺人克沙克鲁斯）“在印度学会了天文，印度人民从他那里学会了音乐”。

与此同理，古印度维那的消亡，与具有品柱装置之棒状匏琴的勃兴，亦说明印度乐人抛弃了原先代表较低发展阶段之音乐文化，而接受了以棒状匏琴为其代表乐器之较高发展阶段之音乐文化。这种以棒状匏琴为其代表乐器之较高发展阶段之音乐文化，如我在本书中已经考证的结果，是中国自殷商以来一脉传存之固有文化。其传入印度，当有两条途径：一是丝绸之路，一是川滇缅印古道。中国殷商即有之匏琴，无论是经中亚一路传入印度，还是由川滇缅印古道传入印度，完全是可以想见的事情。而且这已为印度公元前一世纪至公元六七世纪之阿旃陀壁画、四至五世纪之佛陀伽耶浮雕以及十世纪柬埔寨吴哥瓦武“舞殿”之浮雕所证实。过去人们往往视匏琴为南亚文化的特色，其实，这不过是中国文化早已超越了的阶段。今日印度之匏琴，则是把汉世卧箜篌之品柱装置应用到印度保守旧制之匏琴上的产物。汉世卧箜篌

是整木雕成，而在印度，竹筒与匏壳是更为易得而且不易湿蚀的材料。印度之具有品柱装置的匏琴，是中国音乐文化早已超越了的先秦和两汉之两个历史阶段的活的化石。这种匏琴在隋代经缅甸回授于中国之时，中国乐人对其投以了鄙夷的目光。其实，这正如一个成人看到一个光屁股的小孩照片，却不知这正是自己幼时的留影而发出的讪笑一样。就音乐史的角度，无论其带有沙文主义的优越感，这件事实本身则说明了其器是较低发展阶段的音乐文化之代表性乐器。所以，中国乐人才说其“陋不可用”，① 并以代表较高发展阶段的实为龟兹乐的“天竺乐传写其声”。②

古印度之维那，在印度本土之消亡，是由于中国音乐文化在印度风靡的缘故。古印度之维那，在中国之消亡，一是因为自唐以后之天竺乐本身已无此器之地位；更由于竖箜篌这种与之同类、但显然音域比古印度维那宽广得多、演奏手法也较先进之乐器的时兴。另外，就音槽构造而言，“制以木”的竖箜篌，比附贴穿有响孔之皮槽的古印度维那，确要显得优越一些。古印度之维那在印度本土的消亡，以及今之维那——棒状匏琴、棒状琵琶在印度的勃兴，是古印度音乐文化在笈多王朝时期接受中国音乐文化的影响，取得了长足进步而跃入一个新阶段的标志。古印度维那在中国的消亡，亦是其无能力与中国固有之乐器以及波斯乐器竖箜篌竞争的必然结果。此乃铁的必然，并非偶然的不幸。这事的本身，便是中印音乐文化交流史上一个赫然存在的里程碑。我们只有从这里出发，才能找到通向印度《七调碑》所标志之印度音乐文化发展的正确道路。

古印度维那——凤首箜篌的古今变迁，是一个值得一切研究中印文化交流史的人所注目的史实。一种固有音乐文化的代表性乐器，在本土消土，并为外来之另一种音乐文化之代表性乐器取

①语出刘贶《太乐令壁记》。

②同上。

代，在世界各国各民族之文化交流史上是常见的事情。但象印度这样完全把其视作似乎是自己本民族固有的传统，并且以古已有之但被其淘汰的古老乐器的称谓名之，而不去思量其中矛盾龃龉之处，确是少有的例子。这就更加说明，中国音乐文化的影响在印度音乐中是何等的深厚广远。过去许多学者，都以印度音乐作为中国音乐乃至世界音乐的源头。但是，他们的论说，都有一些不能自圆其说而牵强附会的地方。其根本原因，正在于他们论说之逻辑，与事物本身发展之逻辑相悖逆。马克思说："材料的生命一经观念地反映出来，看起来，我们就好象是先验地处理一个结构了。"① 我以为历史学的逻辑，存在于历史发展过程本身之中。当史学论文之逻辑符合历史发展之逻辑的时候，研究者便会有"好象是先验地处理一个结构"的自如感。当史学论文之逻辑违背历史发展之逻辑的时候，其说便不可避免地会有牵强附会、颠倒事实的成份。一些论者动辄以印度七世纪之《七调碑》，作为至迟在六世纪之前便"代相传习"的龟兹五旦七调之说的渊源便是一例。其实，颠倒一下，"中国先秦时便已产生的四宫纪之以三之十二律吕经龟兹的中介，随着汉世卧箜篌、龟兹五弦琵琶传入印度"这样一种认识，便完全符合时间的次第。古印度之维那是在汉末魏晋时传入中国的，中国之卧箜篌、龟兹五弦棒状琵琶想必也会同时传入印度。随之而发生的事件，便是古印度维那在印度本土和中国的消亡，以及今之以维那名之的有品柱装置的匏琴和棒状五弦琵琶在印度的勃兴。其时之下限是在四、五世纪。当其时，中国之乐制正在印度扎下深根。七世纪之《七调碑》者，正是为这一历史功业而建。非如此，便无法说明，既是印度古已有之的乐制，又有何契机使其乐人在七世纪时产生了为其树碑立传的念头？可见这决不是复古的豪兴。如若是古制的复活，古维那亦当

---

①马克思《资本论·第二版跋》，人民出版社1953年版，第17页。

得以新生。但事实是维那在树立《七调碑》之时，本身已彻底消亡，更何况维那之制尚存乐弓原始形态，即使死而复生，也断非适宜演奏“五旦七调”一类乐制的乐器。中国之史籍，对于传之于异邦的事物，（尤其是一些不为儒家所重视的工艺器物）所载甚略，因为它已司空见惯。但对于异邦传入的事物，则所载甚详，因为它们前所未有。至于早已在本国湮没，异邦又传之于异邦的事物，则更无记载。所以每每到了这些事物再度回授于中国之时，中国人自己反而不认识了。西方一些有偏见的汉学家正是乘此以售其奸。中国音乐史家的任务，便是一反“数典忘祖”的陋习，以英人李约瑟先生的榜样，下工夫于中外音乐文化交流史的探研，实事求是地做一些发隐显微的工作，以使中国古代音乐高度发达的事实大白于天下。

是为《凤首箜篌——竖箜篌考》。

一、“西音”是华夏乐舞的正宗

魏晋南北朝时期，在中国历史上是一个有着特殊重要意义的历史转折时期。它上承秦汉，下开隋唐。在中国封建制度已经得到初步发展巩固的基础上，为李唐王朝——中国封建社会一个光辉灿烂的时代的到来，做了必要的、充分的准备。但是由于当时社会的动乱以及其它方面的种种原因，这一段历史的许多细节都被湮被了。中国音乐史之秦汉——隋唐之间，也由于这个原因，在许多方面失去了有机的联系和发展的衔接。通过对嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器的考证，我们对中国音乐史之秦汉——隋唐之间的有机联系和发展衔接，开始有了一些认识和了解。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器图像的重要学术价值，就在于它填补了中国音乐史魏晋时期的一段空白，即使它只是这一阶段空白的某些方面的填补。

不仅如此。通过对嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器的考证，我们对于古凉州在中国音乐史上的特殊重要地位，开始有了更为深刻的认识。过去人们常说，魏晋时期，凉州地区成为“北中国保存汉族传统文化最多”的地区，是由于凉州比之中原地区要安定得多的缘故。固然，这是其中原因之一，但是，并不仅仅如此。更为重要的原因是：凉州地区，是远古华夏文化的重要发祥地之一。

青、甘、陕、川之间的一带，是由黄炎部落联盟为主体的华夏民族的发祥之地。以炎帝为部落宗神的古代羌人，即生活在今祁连山南北的河湟之地。据《帝王纪》，夏朝的开国君主禹也是此地的“西戎”。“凉州风月美，遥望居延路”。① 在古凉州地区

①唐·李瑞《千里思》诗。

有一个非常重要的所在——弱水流域。中国远古文化的“昆仑系统神话”，与此地有密切的关系。《汉书·地理志》说：“金城郡临羌西北至塞外，有西王母石室。……有弱水昆仑山祠。”这里说的“弱水”，即发源于祁连山，上游称之为“黑河”，中游称之为“弱水”，下游分为“西河”、“东河”两支分别汇入今内蒙额济纳旗居延泽的内陆河系。所谓“弱水昆仑”，即是今日熟知的“祁连”。“昆仑系统神话”，即产生于这个地区。“昆仑系统神话”一直哺育着华夏民族的文豪艺萃。屈原《离骚》说：

遭吾道夫昆仑兮，
路修远兮周流。

多少人吟诵这千古的名句，渴慕着“登昆仑兮食玉英”①之理想实现；多少人从中得到灵感，写出了瑰伟奇幻的诗篇。在昆仑系统神话之中，保留了华夏远古乐舞的珍贵信息。这些信息，现已被出土实物所确证，而成为中国乐舞之史的最初资料。犹如昆仑是黄河、长江之源一样，在弱水昆仑——河湟地区产生的华夏远古乐舞，是中国古代乐舞艺术的源头，并远播其影响于世界各地。

安志敏先生曾说：“传说中的夏文化，迄今尚未发现，在考古学上一直是一个谜。”②我以为，甘肃玉门火烧沟出土的陶埙之乐和青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆所绘的连臂踏舞，便是夏代乐舞的滥觞。关于火烧沟发现的夏代陶埙与华夏音乐之始——呜呜作响的鸟鸣之乐——“大夏”（雅）之声以及中国乐律制度的关系，我已在上文中详论，这里不再重复。在这里我欲结合青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆，从舞蹈史方面，进一步

①屈原《九章·涉江》。

②安志敏《试论黄河流域新石器时代文化》，载《考古》1959年，第十期。

说明中国乐舞的渊源何在。青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆内壁近盆口处，有三组舞蹈形象，每组五人，面部及身体稍侧，手牵着手，整齐地在一起踏舞。陶盆上的舞人，头上有斜着下垂的发辫，身后都有一个小尾巴。陶盆上舞人如此装扮成飞禽走兽，正是《史记·夏本记》所谓的“鸟兽翔舞”。这种舞蹈的形象资料，亦见之于阳山岩画。① 顾颉刚先生说：“祁连山虽然在汉分画了河西四郡和金城郡，在今分画了甘肃、青海两省，但山南、山北的居民都是羌人，从种族的眼光看来只是一区。”② 甘肃玉门火烧沟发现的陶埙之乐和青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆所绘的连臂踏舞，只是在此一区——河湟之地居住之古羌人乐舞的两个侧面。二者之结合，便是夏代乐舞的完整面貌。传说中夏启之乐是为《九辩》、《九歌》。《九辩》、《九歌》是“梦之帝所”③而风靡于夏代的乐舞名称。这所谓的“帝所”，据《山海经》求之，正是“弱水昆仑”——今祁连山南北的河湟之地。此所谓《九辩》、《九歌》，又谓之《九招》；④《九招》传之于商，是为之《濩》；周人沿之，复称为《韶》（按：即《招》），这便是所谓的《箾韶》。《箾韶》之乐，今已不可详考。但在楚汉音乐中，尚有夏代乐舞的直系存在，其中尚存夏代乐舞的本来面目。《楚辞·大招》说：“伏羲《驾辩》，楚《劳商》只。”据游国恩先生说：《劳商》就是《离骚》，《劳商》与《离骚》并为双声字。⑤又据郭沫若先生说：《驾辩》就是《九辩》，“驾”与“九”亦是并为双声字。⑥可见楚国乐舞，

①参见盖山林《阳山岩画与原始舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981年，第四辑。

②顾颉刚《酒泉昆仑说的由来及其评价》，载《中国史研究》1981年，第二期。

③语出宋熹《楚辞集注》。

④见《山海经·大荒西经》。

⑤参见游国恩《楚辞概论》，商务印书馆1930年版，第124页。

⑥参见郭沫若《历史人物·屈原研究》，见《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第349页。

直认夏代乐舞是其先祖。正因如此，秉承楚国乐舞而来的汉代乐舞，亦存夏代乐舞之原貌。《飞燕外传》所说的“吹埙击鼓，连臂踏地，歌《赤凤来》曲”之宫中故事，正是由夏代乐舞一脉相传而来。这种发源于祁连山南北——河湟之地的“吹埙击鼓，连臂踏地”之乐舞，是后来广被于世界各地之开圈、闭圈集体舞，及踢踏舞的先祖。这种“连臂踏地”的开圈、闭圈集体舞起初是以陶埙鸟鸣之乐为其伴奏的。《赤凤来》曲，正是这种由拟声诱猎之鸟哨发展而来的鸟鸣之乐。到了商代，这种乐舞的伴奏乐器陶埙渐被排箫（籟）取代，是谓之《箫韶》、《蕤》。今之罗马尼亚的《霍拉》，正是以排箫伴奏的手拉手之开圈集体舞。其伴奏乐器排箫之名“奈伊”，正是“籟”之音译；其排箫名曲《云雀》，正是拟声鸟鸣之乐；《霍拉》，正是殷商乐舞之名《蕤》的音译。这种“相与连臂踏地为节”① 的舞蹈，在今世界各地的遗存中有一支，便是“踢踏舞”。踢踏舞（Tap-dancing），广泛流行于印度、苏联、英国、西班牙等地。我国西藏羌人之后的藏族舞蹈“朗玛”、“堆谢”、“果日谢”、“锅庄”；彝族“对脚”（彝语“古肖”）；都是这一类的舞蹈。西班牙之踢踏舞中，有女子被发而舞的一种。这个发舞踢踏，亦起源于河湟之地。青海大通县孙家寨出土之舞蹈纹陶盆所绘舞人，头上皆有下垂的发辫。此下垂的发辫，在夏代乐舞中的功能，虽已不可详考，但从至今遗存的中国民间舞蹈中，仍能看出一些端绪来。今甘肃兰州太平鼓舞，原是道家乐舞。道士在敲击太平鼓时，“边击边甩动头顶上系的假辫子”。② 甩辫子的由来，有这样一个传说：“在古代的一次战争中死了许多人，死者家属万分悲痛，统治者便让道士击鼓以超度亡魂，并模仿妇女悲伤时甩动着散开的

①语出《西京杂记》。

②张世令《鼓之舞》，载《舞蹈艺术》第一辑。

发辫，表示痛不欲生的情景，以安定民心。”① 从这个传说中可以看出，在古代确有一种发舞，后来渐演变成为这种甩动头上假辫的舞蹈。这种假辫，后来还发展演变为长带，而形成了甩动头上长带的蒙古“安代”、朝鲜族“农乐”舞。发舞踢踏在中国，不仅有其变化了形态的遗存，而且有其原始形态的遗存。李才秀、陈伟业二先生说：“（台湾兰屿岛高山族雅美妇女之‘发舞’），将长发散开，开始较为缓慢地唱着歌，随脚步前后的舞动慢慢摇动身躯及长发，她们相互紧紧挽起臂膊，小臂曲回，双手在胸前。随着速度逐渐加快，动作也越来越快，动作幅度越来越大，并将头发前后甩动起来，随双脚的跳动，向前弯腰同时将长发甩向前并扫拂地面，继而直起腰来，又将长发甩起，使之长发倒立，再向后甩到脑后，如此反复不断。”② 据此，我们可以知道，这种发舞踢踏，最初原是连臂踏地的开圈舞，与青海省大通县孙家寨出土之新石器时代舞蹈纹陶盆所绘正同。这种连臂集体舞除开圈的一种外，尚有闭圈的一种。云南出土的古代滇人青铜圆形饰牌上，便有闭圈拉手集体舞的形象。图中所绘舞人，皆有尾饰，与青海大通县孙家寨舞蹈纹彩陶盆所绘正同。这种闭圈拉手连臂集体舞，在公元前即已传入欧洲。希腊公元前 550 年瓶画《赫利克斯与海中神怪特里同比武》所绘，即是闭圈集体舞，正与中国新石器时代青海大通县孙家寨舞蹈纹陶盆所绘和云南出土的古代滇人青铜圆形饰牌所绘相仿。此外，这种连臂踏地的舞蹈，亦见之于苏联西伯利亚勒拿河畔希什金诺村和苏联阿塞拜疆阿普歇伦半岛科贝斯坦等地古代游牧民族的岩画。由此可知，华夏上古文化的远播，至迟也在殷商之际。其时，华夏文化曾给中亚、西亚、南亚、北亚、北非、欧洲以重大影响。

发源于河湟之地的华夏远古乐舞——吹埙击鼓，连臂踏地之

①张世令《鼓之舞》，载《舞蹈艺术》第一辑。

②李才秀、陈卫业《台湾高山族民间舞蹈》，载《舞蹈艺术》第一辑。

乐，在中国源远流长，载之古籍者甚夥，存之民间者亦不在少数。前引之《飞燕外传》所载，是汉代犹存夏代乐舞原貌的一例。晋·干宝《搜神记》所载，则是这种乐舞在汉代有所发展变化的一例。《记》载："十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵之曲》。既而相与连臂，踏地为节，歌《赤凤皇来》，乃巫俗也。"这是汉代乐舞。伴奏乐器，已有击筑。至今欧洲希腊等地，此类舞蹈惯以杨琴伴奏。所谓杨琴，其始祖原型便是中国的击筑。唐代，这种舞乐，又从西域回授于中原。宋·王谠《唐语林》载："（宣宗时）有曰《葱岭西》者，士女踏歌为队。其词大率言，葱岭之士，乐河湟故地，归国而复为唐民也"。这便说明，《葱岭西》一类的连臂为队踏歌乐舞，原是河湟故乐。此乐，再度回授于中原之后，在唐代尤为盛行。唐·刘禹锡《踏歌行》写道：

春江月出大堤平，
堤上女郎连袂行，
唱尽新词欢不见，
红霞映树鹧鸪鸣。

他的《阳山庙观赛神》诗亦有"几人连踏竹歌还"句。《踏歌行》所谓"连袂"，是手拉手而衣袖相连之意。唐·张祜《正月十五夜灯》诗写道：

千门开锁万灯明，
正月中旬动帝京，
三百内人连袖舞，
一时天上著词声。

这种风俗，在唐之后，宋时犹存。陆游《老学庵笔记》载："男女聚而踏歌，农隙时，至一二百人为曹，手相握而踏歌。"踏歌原在

春秋时节，与三月上巳祓禊故事合一者，便谓之“踏青”。今之西南“阿细跳月”一类，正是刘禹锡《踏歌行》所描写的唐代乐舞之遗风。

这种发源于河湟之地的古羌人乐舞，在今西北、西南一带分布极广。甘肃陇南之氐羌后裔“白马人”之“纡宰”，即其一例。据陈运光先生报告：“人们穿着节日盛装，在大场上堆放干柴，燃起熊熊火焰，男女老幼围绕火堆，手拉手，边唱边跳，起跳时步伐坚实缓慢、稳重、音调沉重、短促有力。待跳到兴起时，舞步随之而变，音律高亢，气氛热烈。”①四川亦有其乐。《夔府图经》载：“俗传正月初夜，鸣鼓连腰，以鼓为踏蹄之戏。”贵州也有其乐。《安顺府志》载：“(苗民)每岁正月则于附近山上设花场，男女皆鲜衣艳妆而往于场中，男子吹笙，女则互牵手成一大圈，男子二人作对于其中，且吹且跳，尽欢而散。”这种舞蹈，在今日泰国被称作“旺”，是一种闭圈芦笙舞。这种闭圈连臂舞，与白马人之“纡宰”正同。这种“花场”，在今甘肃临夏莲花山被称作“花儿会”。花儿会上，亦有连臂对歌之风。《安顺府志》所载之乐，在宋时便有记录。《宋史·西南夷传》载：(公元995年，西南少数民族为宋太宗赵炅表演了这种乐舞。其乐是为)“一人吹瓢笙，……数十辈连袂宛转而舞，以足顿地为节、”云南之连臂集体舞，有更大的规模。景颇人“开山火地舞”，参加者有时达千人以上，并伴以雄浑的木鼓之声，撒尼族的“火把节”亦如此。此外见之于西北西南的连臂集体舞，还有维吾尔族的“刀郎舞”，彝族之“盘歌”、“跳月”，纳西族的“阿热热”等。

这种连臂集体舞，亦见之于华中、东南。湖南土家族之“社巴”（汉语叫“调年”）——摆手舞即是此乐。清·土家族诗人

①陈运光《白马裕风情》，载《甘肃画报》1982年，第一期。

彭勇《竹枝词》写道：

摆手堂前艳会多，
姑娘连袂缓行歌；
咚咚鼓杂喃喃语，
桌尾一个嵑月嵑。

《北史·流求传》说此乐："歌呼踏蹄，一人唱，众皆和，音颇哀怨。扶女子上膊，摇手而舞。"这与土家族之摆手舞正同，都是唱和、摆手之连臂集体舞。藏族"果谐"亦同此类而手部动作变化较多。《台湾志略》载："（高山族'丰年祭'）男妇尽选服饰华丽者披裹以出，壮番结五色鸟羽为冠，酒浆菜饵鱼鲊席地陈设，递相酬酢，酒酣度曲，为连袂之歌，男居前二三人，其下妇女连臂踏歌，喃喃不可晓，声微韵远，颇有古意。"《台湾府志》亦载："种粟之期群聚会饮挽手歌唱跳踯旋转以为乐。……收粟时通社欢饮歌唱……携手环跳进退低昂惟意所适。"

这种"联翩把袖自歌呼，别样风流绝世无"① 的"大拉手"（闭圈）"小拉手"（开圈）集体舞与夏埙纯律一起，是自新石器时代以来，华夏乐舞的两大特色。其发源之地正是今祁连山南北的河湟之地。这便从乐舞史的角度，确定了华夏化文的源头。郭沫若先生曾说："照我的考察：（一）殷商之前中国当得有先住民族存在，（二）此先住民族当得是夏民族，（三）禹当得是夏民族传说中的神人，（四）此夏民族与古匈奴族当有密切的关系。"② 现在看来，夏文化当由西戎羌人初创。《帝王世纪》说："（禹）名文命，字密，……本西戎人也。"此所谓西戎，即以洮河流域为其中心的大夏之地。西戎羌人，原是牧羊民族。李约瑟先生曾经指出："在中国文字中有许多表示'好'，或相仿意

①《台湾府志》引清人之诗。

②郭沫若《中国古代社会研究》，人民出版社1964年版，第275页。

义的字是应用‘羊’作偏旁的。”〔按：其书同页脚注举了下述的例子：羊；祥；美；達（秧苗出土）；牂（茂密的树枝）；羞（食吕）；羲。并说“劳佛（Laufer）是注意到这一点的人之一”。〕我以为，象“善”一类以“羊”作偏旁表示“好”意的汉字，皆是华夏文化之西戎羌人文化初源的遗存。古羌人文化，在今汉族中，只有依稀的残存，在儒家经典史籍中，也只能见其万一。但求之于民族学的资料，仍能恢复其某些方面的大致轮廓。如《周礼·媒民》曾载：“中春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁。”但这究竟是怎么一回事，今人已难以想象了。其实这种风俗在今云南彝族之支系撒尼族中一直延续了下来。撒尼族之“三月三”，正是“中春之日，令会男女，于是时也，奔者不禁”的盛会。“每年逢这一天，路南附近几县的撒尼青年，都穿着崭新的衣裳，到老圭山聚会，这是青年男女寻找爱人的好机会”。①这是“只知有母，不知有父”之远古母系社会群婚制的残余。今甘肃临夏莲花山“花儿会”，亦是此风。华夏远古乐舞属于古代西戎羌人母系氏族的乐舞文化统系，正是通过古羌人母系氏族的迁徙而达于各地。

产生于河湟地区的远古华夏乐舞《韶》、《濩》在殷商之后，保守于巴庸荆楚吴越江淮一带。其传播路线是通过了以下两条路径：一是由甘陕入川，然后入云贵高原。一是由甘陕顺黄河而下，达于黄河中下游地区之后南下。其中由甘陕入川，然后入云贵高原的路径，沿途各地仍存母系社会的遗迹。钝锋先生说：“在我国云南和四川交界处，有个高原湖泊，叫泸沽湖，湖畔居住着四万多摩梭人。访问过那里的人说它是一个奇异的‘女性王国’。学者们则认为是母系社会和群婚制残留的‘标本’。摩梭人的社

①上海文艺出版社1980年版《中国民间长诗选》（第一集），《阿诗玛》之脚注，见第85页。

会和家庭基本上仍是母权制。”① 这种保持“阿注”走婚形式以及其它母系社会残余的民族分布与连臂踏舞的分布，基本上与川滇黔之河谷走向相同，南北可数千里。在这些民族中，至今仍认为其祖是发源于金沙江、澜沧江、怒江之上游的青藏高原地区。云南普米族之“东、西、南、北”的方位符号，北方是为“𐤀”，② 这恰是一山发三川之象。这种地理观念，与其民族起源传说正同。相传普米族是由北方迁徙而来，死者必须由生者送魂归宗。在这种仪式中，其族祭司师毕照例要杀绵羊一头，让其为死者引魂带路，引导亡灵回到原先祖辈生活的地方。另外师毕要念《开路经》，向死者交代祖宗姓名及归宗路线。所谓送魂归宗路线，大致由云南兰坪到丽江鲁甸，过金沙江东面，至永宁盆地，过四川木里，再北往昆仑山。最终到达之地，正是古羌人居地。与普米族一样，景颇族也发祥于青藏高原。景颇族“目瑙纵歌”节时所唱的史诗说：

青藏高原是景颇人发源的地方。
这里有九条江分出九座山，
流淌着波涛翻滚的伊洛瓦底江，
奔腾在峡谷中的怒江，
还有的乃、都翁江……
这就是产生景颇人的地方。③

此外，纳西族《创世纪》（《东巴经》）亦说：

利恩砍了两枝桉树枝，
衬红砍了一枝柏树枝，

---

①钝锋《泸沽湖畔的女性王国——川滇边境摩梭人社会的见闻》载《八小 时之外》1982年，第二期。

②参见严汝娴《普米族的刻划符号》，载《考古》1982年，第三期。

③刘扬武《几经迁徙的景颇族》，原载《民族团结》1982年，第五期。

为了让自己的儿子会说话，
他们诚心去祭天。

正在祭着天，
一匹马来吹蓼青，
三个儿子着急了，
齐声说出三种语言。
长子说："打你羽毛妙！"
幼子说："买你苴果愚！"
次子说："抚你阿肯开！"
长子说的是藏族话，
幼子说的是白族话，
次子说的是纳西话。

一个酒瓮里，
酿出三种酒；
同一个意思，
用三种语言；
同一个母亲，
生下三个民族的祖先。

这个传说，亦说明一些西南民族与藏族一样，都是西戎羌人之后。华夏远古乐舞——吹埙击鼓之连臂踏舞正是由这些西戎羌人之后带到了今我国西南地区以至南亚。

发源于河湟地区的华夏远古乐舞，由甘陕顺黄河而下，达于黄河中下游地区，再始南下，最初亦和河湟地区的古羌人母系氏族的迁徙有关。殷商之祖简狄，便是夏帝喾的妃子，亦是西戎。屈原《天问》说："简狄在台，喾何宜？玄鸟致贻，女何喜？"

传说简狄氏吞吃了玄鸟之卵，遂孕生子契，成为殷商的始祖。这亦是母系社会只知有母，不知有父的故事，经变化之后，才成了类似圣母玛丽亚不婚而孕一类。“天命玄鸟，降而生商”。① 殷商克夏，夏代乐舞遂为商人承袭。待到武王伐纣，随商人之被迫南迁，以《韶》、《蕩》为代表的发源于河湟之地的华夏远古乐舞便广被于荆楚粤瓯地区。“伏羲《驾辩》、楚《劳商》只”。正是说：《九辩》、《九歌》、《九韶》之类（包括《大蕩》），是楚之《劳商》的先声。“劳商”和“离骚”并为双声字。但“劳商”之有“牢骚”之意，却是在商人败北之后的事情。楚人承续了商人的文化，并把它发扬广大。楚人自称是高阳颛顼之后，所以，对夏之《承云》一类的乐舞，一直奉为圭臬。《承云》乐，“又曰颛顼乐”，② 是《商》声的前奏。《史记·乐书》说：“肆直而慈爱者，宜歌《商》。……故《商》者，五帝之遗声也，商人志之，故谓之《商》；……明乎《商》之诗者，临事而屡断；……临事而屡断，勇也。”今存《诗经》的《商颂》，确是英武的殷商之声。《九歌·国殇》之歌，确是勇者之歌。但在商人亡国之后，此大哉《商》声，不免有些凄凉，《劳商》在此之后，才有了“牢骚”之意。“周人以武力赶走殷人，占据了殷人开辟出的北方，仍不断地仇视殷人；而殷民族也不断地仇视周民族，于是形成南北对立的局势”。③ 在这种情势下，《劳商》、《离骚》，便越发地成为追怀往事，感叹今昔的牢骚之音。“楚虽三户，亡秦必楚”。秦亡汉继，楚声大振。此《劳商》之音，才成之为所谓的《清商》。由远古华夏乐舞演变而来的殷商乐舞，自此，便再度成为华夏乐舞的正统。究其初始，原是发源于我国

---

①《诗经·商颂·玄鸟》。

②朱熹《楚辞集注》。

③郭沫若《蒲剑集·屈原的艺术与思想》，《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第119页。

西北河湟地区的《九辩》之乐。《山海经》所谓《九代》正是《九辩》之乐产生于代北西戎之意。

商人是极富艺术情趣，充满超现实的浪漫气质的氏族。过去许多学者，以北方史官文化和南方巫官文化之对立，来说明中国黄河流域和长江流域文化之不同的特点。现在看来，南方巫官文化之超现实的气质，并非是“在屈原以前的北方文学里找不到（实在可以说绝无而不是仅有）”。① 商人之浪漫主义的文学作品，今已荡然无存。这是因为周人对于商人文化的抹杀摧残并不亚于秦火之燔焚。然而商人之乐歌，通过楚人而传存于后世。过去许多学者针对《九歌》中有《河伯》一章，《国殇》歌咏古之车战而提出《九歌》原为古之乐歌的主张。（如胡适、陆侃如等。）现在看来，这些主张是确有道理的。《九章》、《九歌》之作，旧有其词。这底本便是夏启时代的《九辩》、《九歌》。楚之《九歌》，正是经殷商中介的夏代《九辩》、《九歌》之乐的直系。

郭沫若先生说：“殷纣王征服黄河、淮河、长江下游一带的东夷，随把殷朝的文化传到东南。这种文化的扩张，乃殷纣王的功劳。……对于民族的贡献，他比文、武、周公还要大。”② 郭沫若先生又说：“中国由楚人来统一，由屈原思想来统一，我相信自由的空气一定更浓厚，艺术的风味也一定更浓厚。历史没有走向这一条路，使秦国来统一了中国，做出了焚书坑儒、摧残文化的事件，使战国时代蓬蓬勃勃百家争鸣的思潮不能继续发展，甚至不能保持，致演成昙花一现的状态，实在是件遗憾的事。……可惜自秦统一以后，文化潮流便被中断了。”③ 事实上，殷

①郭沫若《蒲剑集·屈原考》，《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社，1959年版，第98页至第99页。

②郭沫若《今昔集·论古代文学》，见《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第315页及第317页。

③同上，第319页。

商文化并不是昙花一现的现象。正如郭沫若先生自己所说："殷人的超现实性被北方的周人所遏抑了的，在南方的丰饶的自然环境中，却得着了它的沃腴的园地。"① 在这个园地之中，产生了荆楚巫官文化。秦亡汉继，由于楚人的提倡，遂作为大一统的楚汉文化而广被于九洲之中以至域外。作为殷商文化之嫡传之楚汉文化对于中国文化的影响之深广，依然可以借用郭沫若先生的话来加以概括："由楚所产生的屈原，由屈原所产生的《楚辞》，无形之中在精神上是把中国统一着的。中国人如果不灭种，中国文如果不消灭，《楚辞》没有毁灭的一天。楚人的功劳是不朽的，屈原是会永远存在的"。② 如果说，秦汉隋唐之际，在伦理思想上是"儒道互补"的话。那末在艺术上，特别在乐舞艺术上，则始终是由河湟之地发源的夏代乐舞经《商》声中介发展而来的楚声在跋扈。其最高发展顶点，便是《西凉》、《清商》。《西凉》、《清商》，都不过是远古华夏乐舞的发展伸延。《清商》者，是产生于河湟地区之华夏远古乐舞之荆楚分支，两汉时期回授于凉州，存亡续绝于魏晋南北朝之际。《西凉》者，是《清商》回授于凉州与当地古老之华夏远古乐舞再度综合，并杂有西域音乐文化的新的创造。《清商》、《西凉》之主体，仍是殷商乐舞之嫡传的楚汉乐舞，和凉州固存之华夏远古乐舞，因之在隋代被尊为华夏正声——《国伎》。现在有人不分青红皂白，谓其为"胡乐"，实在是大谬之至。

早在《吕氏春秋》中即有东音、南音、西音（"秦音"）、北音之说，其中西音，即起源于河湟地区。"西音"其初，是为夏声，亦即《诗经》"风""雅""颂"的"雅"。夏声为商人承继，西音遂播布于黄河中下游及沿海地区，且与东音开始了融

①郭沫若《历史人物·屈原研究》，见《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第379页。

②同上，第385页。

合。随着殷商奋伐荆楚之赫赫战功，西音又播布于岭南粤瓯之地，又与南音开始了融合。汤武革命之后，源于西音的《商》声为楚人继承，是为楚声。此时之秦地，仍存西音之原始；故季札观乐，闻歌《秦》声而说“此之谓夏声”。随着汉的经营，源于西音的楚声回授于河西陇右之地，与此地固存的原始西音融合，并吸收了西域北狄音乐文化，遂成为《西凉乐》。而固守楚汉传统的凉州乐家，则保守了《清商乐》的韵律。这二者，便是汉魏六朝时的“西音”。《辽史·乐志》说：“汉唐之盛，文事多西音，是为大乐。散乐；武事皆北音，是为鼓吹、横吹乐。雅乐在者，其器雅，其音亦西云。”徐养沅《律吕臆说》则进一步指出：“西音而参以《真人代歌》，则为北曲。西音而参以《子夜》吴歌，则为南曲。盖至是而三音合为一矣。”起源于河湟地区的“西音”，是中国古代音乐的主体。在其发展的途程中，不断吸收融合了北音、南音、东音、以及外域的音乐文化。“唐时唯西音最盛”。① 这里所说的“西音”，虽已包括了许多复杂的成分，但其主要成分，仍是发源于河湟之地的“西音”。“西音”、“东音”、“北音”、“南音”，之所以能够四音合为一体，正是因为四者皆本于“西音”，或早已深受“西音”的影响。正因为“西音”是华夏音乐文化的主体，其产生之地是在今祁连山南北的河湟之地。所以，华夏音乐文化随着中国各民族沿丝绸之路的三次大规模西迁，（先秦时期塞种、月氏、乌孙等少数民族的西迁，两汉时期内地汉族的西迁，魏晋南北朝时期内地及河西汉族的西迁），以及匈奴、蒙古人的西征，早已播布于中亚、西亚、北非、欧洲之地。正如匈牙利音乐家萨波奇所说：“马扎尔族现在是那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流。这种音乐文化深深地根植在他们的心灵之中，在从中国经过中亚细亚直到居住在黑海的诸民族的心

①语出清·徐养沅《律吕臆说》。

灵之中。”① 产生于河湟之地的“西音”，正是“那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化”即华夏音乐文化的正宗。

二、《西凉乐》是隋唐乐舞的主流

敦煌遗书《茶酒论》（伯二七一八）中“酒博士”说“国家音乐，本在酒泉。”《太平广记》卷第二百四“宁王献”条说：“西凉州俗好音乐。”清·徐养沅《律吕臆说》也说：“清歌妙舞，多出西凉。”古凉州地区，在魏晋南北朝时期，文化发达，人才济济。在典章制度、文学艺术、工艺建筑、天文历法等等方面，给予中原地区以深远的影响。凉州固存并有所发展的汉魏文化，成为隋唐大一统文化之重要的来源。隋唐大一统之音乐文化，更是以凉州固存并有所发展之汉魏音乐文化为其基础。在整个隋唐时期，《西凉乐》始终领导着乐舞艺术的潮流，其最高成就便是《霓裳羽衣舞》。

《西凉乐》是魏晋隋唐时代，产生于凉州之地的地域性乐舞流派。隋唐乐舞，多取法西凉。所以，《西凉乐》又成为领导隋唐乐舞潮流的代表性乐舞流派。今日人们常说的“敦煌乐舞”实际上，即是反映在敦煌壁画形象资料之上，以《西凉乐》为其主要代表的隋唐乐舞。

《西凉乐》，在美学指导思想上，从礼的附庸的“雅乐”向抒情达性的“俗乐”转化，逐渐成为娱悦人生的、自觉的、美的艺术。在艺术表现原则上，则继承发展了中国传统的，特别是荆楚巫乐载歌载舞、浪漫抒情的特点；继承了汉文化那种明快清新、

①〔匈〕萨波奇《早期匈牙利民间音乐与东方的关系》，转引自〔匈〕柯达伊《论匈牙利民间音乐》廖乃雄译，音乐出版社1964年版，第60页。

气力雄健、胸襟开阔、奔放舒畅的风格；大胆吸收借鉴了来自西域和其它地区的乐舞文化；形成了一个具有世人为之倾倒的艺术水平，在当时中国风靡一时的乐舞艺术流派。《西凉乐》创立以来，不但深刻影响了隋唐之后中国乐舞艺术的发展，而且将其影响广被于世界其它地区。直到今天，《西凉乐》仍然保持着它那生命的活力。

《西凉乐》之核心，是楚汉乐调，亦即通过凉州而一脉传存之汉世《清商乐》。所谓《清商乐》，是秦汉之际融合北方史官文化和南方巫官文化的新的华夏正声。其主体是继承《商》声的楚汉旧乐。即，楚人谓之《劳商》、汉人谓之《清商》的乐调。《清商》又称《清曲》，后世更有人称其为《清乐》。所谓《清商》即以清角为其特征的《商》声。此《商》声为楚人承继，后来便成为汉乐府时髦的乐调。此正所谓“汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天”。①唐人徐浩《谒禹庙》说：

不复闻夏乐，
唯余奏楚幽。

其实，“楚幽”正是由“夏乐”继《商》声发展而来。夏乐陶埙的乐律，便是楚汉乐律的张本。《清商三调》，是为“平调”、“清调”、“瑟调”。三调皆有“楚调”（按：即“正调”）、“侧调”之分。“楚调”（正调），是五声；“侧调”，是促角为清角、促羽为闰的不完全七声。凉州所传是“平调”、“清调”。但其“平调”又有所变化。《太平广记》卷第二百四“宁王献”条说：“（《凉州》）斯曲也，宫离而少，徵商乱而加暴。”这便说明，凉州乐调是以徵、商为其调首。以商为调首（调式主音）的，正是“清调”。凉州所用之“清调”多是侧调，故调之“侧商调”。王健《宫词》所谓“侧商调里唱伊州”之“侧商调”

①唐·杨巨源《听李凭弹箜篌》诗。

正是清调之侧。凉州所传之“平调”，与原先以宫为调首的“平调”不同，是以平调宫音下方四度之徵音为其调首（调式主音）的调式。即：徵、羽、闰、宫、商、角、清角、徵。这两种调式，正是今日陇东道情及其它一些甘肃、陕西、青海地方小戏和民歌所用的调式。正因为此，凉州沿续的《清商》之乐，有其独特的地方风味。就拿“操缦清商”①的琴曲而言，便有“秦声”、“楚声”的区别。《山堂肆考》载：“唐李龟年至岐王宅闻琴声曰：‘此秦声’。良久又曰：‘此楚声。’主人入问之，则前弹者，陇西沈妍；后弹者，杨州薛满。”凉州所传之《清商》乐，成为隋唐《清商乐》的重要组成部分。《隋书·乐志》载：“初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌，荆楚西声，总谓清商。”这里值得注意的是“江左所传中原旧曲”一句。陆侃如、冯沅君二先生合著的《中国诗史》说：“《清商曲》在汉代已是最值得注意的乐府，南朝不过承其余绪罢了。”②南朝之《清商乐》，不仅有直接承续汉乐府的成分，更重要的成分，是经凉州中介而传存下来的汉乐府余绪。此正如《隋书·音乐志》所说：“（清商乐）属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散，苻永固平张氏始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之，高祖迎之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。’”隋唐所谓的《清商乐》，正是以凉州一脉传存之《清商乐》为其主体。之所以后来隋唐燕乐“杂《西凉》与《清商》”③二乐，正是因为隋唐之《清商》，正是凉州传存之楚汉旧乐，其乐与《西凉乐》，原本是相通的同宗之乐。《清商》之乐的秦声、楚调，成为隋唐人们最为欣赏的乐调。唐·皇甫冉《见诸姬学玉

①晋·嵇康《四言》诗。

②陆侃如、冯沅君《中国诗史》（上），作家出版社1957年版，第212页。

③明·葛见尧《秦律·俗乐伦》。

台体》诗写道：

艳唱召燕姬，
清弦待卢女，
由来道姓秦，
谁不知家楚。

“江南艳歌凉西舞”，① “羌管蛮弦处处多”。②《清商》乐之秦声一派，在魏晋南北朝时期，逐渐发展成为赫然而立的地域性独立乐派。这便是后世所谓的《西凉乐》。

白居易《题灵岩寺》诗写道：

今愁古恨入丝竹，
一曲凉州无限情。
直自当时到今日，
中间歌吹更无声。

《西凉乐》——这个新的地域性乐舞流派，是在以荆楚巫乐为主体的汉魏旧乐基础上发展而来。秦汉之际“雅声化的楚声”主要地是通过凉州地区才得以保存继承。通过凉州地区保存的“雅声化的楚声”，比之原色的荆楚巫乐，除具正统的意味外也更符时代的精神，因而也倍受时人的器重。《西凉乐》是汉魏旧乐在新的历史条件下进一步的发展。《清商》之乐，早在晋代，就已有相应的变化。如以“丝竹更相和、执节者歌”的方式演唱的“汉世街陌讴谣”之《相和歌》就已有所变化。《晋书·乐志》载：“魏晋之士，有孙氏善引旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，朱生善琵琶，尤发新声。……自兹以后，皆孙朱等之遗则也。”在隋唐时代的人们看来，这一部分颇有正统意味。卧箜

①唐·顾况《瑶草春》。
②唐·司空图《南北史感遇十首》之七。

篌、阮咸琵琶、长笛之器，犹如古之钟、磬、笙、竽、瑟、筑、埙、篪，今之二胡、琵琶、笛子、杨琴一样，实际上已成为当时华夏正声的代表性乐器。此所谓“华夏正声”，正是汉魏旧乐——雅声化的楚声。

魏晋时期最初形成的《西凉乐》对于汉魏旧乐有明显的继承关系。《旧唐书·音乐志》载：“《西凉乐》者，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世并隋咸重之。工人平巾帻，绯褶，《白舞》一人，《方舞》四人。《白舞》今阙。《方舞》四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。乐用钟一架，磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，觱篥一，小觱篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，铜钹一，贝一。编钟今亡。”《旧唐书·音乐志》所说，现已被酒泉丁家闸五号晋墓壁画中的《西凉乐伎图》及嘉峪关魏晋墓室砖画之宴乐图所确证。从酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》及嘉峪关魏晋墓室砖画的形象资料中，我们可以看出，《西凉乐》早在魏晋之时，就已完成了从钟磬金石之乐向管弦丝竹之乐的转变。“汉自东京大乱，绝无金石之乐。”① 编钟、编磬，不是在唐代才始消亡，早在永嘉之乱以后，就已寿终正寝。这种转变，是中国音乐由天祭神事的祀典雅乐向娱乐人生的宴饮俗乐转变的必要前提与必然要求。综合嘉峪关、酒泉魏晋时代的形象资料与敦煌壁画，我们可以知道，魏晋以至隋唐的《西凉乐》所用乐器，既有汉魏旧乐之卧箜篌、阮咸琵琶、长笛一类，又有龟兹五弦长颈琵琶、波斯竖箜篌、天竺梵贝（法螺）一类，确是“中国旧乐，而杂以羌胡之声”。但应该指出，早期《西凉乐》，主要是以汉魏旧乐为主。就酒泉丁家闸五号晋墓壁画所绘乐伎使用的乐器而言，除了细腰鼓来源尚待

①语出《晋书·乐志》。

确证之外，①其余卧箜篌、阮咸琵琶、长笛皆是汉魏旧乐。在嘉峪关魏晋墓室砖画中描绘的乐器，除龟兹三弦长颈琵琶和印度凤首箜篌各一例以外，常见的也是卧箜篌、阮咸琵琶和长笛这些汉魏乐器。这些，在本书各《考》中已经论及，这里不再重复说明。下面仅就前文未及之点略作引伸。

《旧唐书·音乐志》说《西凉乐》之乐工之冠，是为“平巾帻”。这也是汉魏的遗风。沈从文先生《中国古代服饰研究引言》说：“西汉冠巾约发而不裹额，裹额之巾帻，东汉始出现。……直到汉末梁冠去梁之平巾帻，汉末也经过统一，不分贵贱，一律使用。……风气且影响到晋南北朝。”②嘉峪关魏晋墓室砖画之男姓乐师之冠，皆是这种裹额的平巾帻。沈从文先生又说：“至两晋衣著特征，男子在官职的，头上流行小冠子，实即平巾帻缩小，转回到‘约发而不裹额’式样。”酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》中乐队领首弹奏卧箜篌的乐师所戴即是这种小冠子。此冠，《隋书·音乐志》名为“方山冠”，而《新唐书·礼乐志》则名为“进德冠”，一直为隋唐乐府所沿用。《旧唐书·音乐志》载：“惟《庆善乐》独用《西凉乐》。”这个由《西凉乐》发展而来的《庆善乐》，据《新唐书·礼乐志》载：“《功成庆善乐》，以童儿六十四人，冠进德冠，紫袴褶，长袖漆髻，屣履而舞。”其服饰与《西凉乐》完全相同。沈从文先生说：“（晋代）妇女如干宝《晋纪》和《晋书·五行志》说的衣著上俭而下丰（即上短小，下宽大），髻用假发相衬，见时代特征。因发髻过大过重，不能常戴，平时必搁置架上。②从墓俑反映，西

---

①细腰鼓之来源，当另著文考证。

②转引自《新华文摘》1982年，第二期。

③此正如《太平广记》卷第二百五十四“刘行敏”条引诗所说：

崔生犯夜行，　武侯正严更，　幞头拳下落，

高髻掌中擎。　（出《启颜录》）。

晋作十字式，尚不过大。到东晋则两鬓抱面，直到遮蔽眉额、到东晋末齐梁间改为急束其发上耸成双环，名‘飞天纷’邓县出土南朝画像砖上所见妇女有典型性，显然受佛教影响。”酒泉丁家闸五号晋墓之女性乐师舞伎的服饰，正如《旧唐书·音乐志》所说：“紫丝布褶、白大口袴。”上俭而下丰。其“五彩接袖”在图中也可看得一清二楚。这些，皆为隋唐乐府承袭。其乐师发式，正是“急束其发上耸成双环”的“飞天纷”。这种“假髻”，是从远古华夏乐舞的“戴胜”头饰发展而来。远古华夏乐舞之“戴胜”为崇拜凤鸟图腾的商人承袭，又为商人后裔楚人发展，而成为楚汉文化的特征发式。东汉之际，南方多“椎髻鸟语”之人。“细腰沈赵女，高髻唱蛮姬。”① 这种发式，随着楚汉文化的回授，则成为凉州乐人的定式。沈从文先生说其“显然受佛教影响”，恐不确。这种假发高髻，直到唐代仍为凉州乐师保持，并流行于全国。岑参《敦煌太守歌》写道：

城头月出星满天，
曲房置酒张锦筵。
美人红妆色正鲜，
侧垂高髻插金钿。

顾况《宜城放琴客歌》则说：

佳人玉立生北方，
家住邯郸不是倡，
头发鬌髻手爪长，
善抚琴瑟有文章。

可见，假发高髻在唐代已成为南北乐师共同崇尚的发式。但在魏晋，它却是凉州乐师向荆楚“蛮姬”学来的。

①唐·杨敬之《客思吟》。

早期《西凉乐》，以汉魏旧乐为其主体。这一点，可以从酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》中清楚地看出。在这幅《西凉乐伎图》中，有一名男性乐伎单独在墓主人面前方案左侧表演鼗舞。他左手播动俗称作“拨浪鼓”的鼗鼓，右手挥舞鼓槌，击鼓起舞。这是汉代画像石中常有的形象。其中另一组四名舞伎，有二人跃身腾空，倒翻斤斗，正是汉代的杂技百戏。在这四名舞伎中，还有一个双手各转动一扇“便面”（一种长方形竹扇），回旋而舞，彩裙飞动，满室生风。绘于酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》中的舞具——长方形竹扇，最近已在湖北江陵战国楚墓出土，可见，这种扇舞，是汉代早已有之的舞蹈。这种回旋的扇舞，正是后世“胡旋”的滥觞。在早期《西凉乐》中，已经杂有龟兹等“汉之旧国”的少数民族舞蹈。酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》之一组四名舞伎中，有一人右弓箭步，双手抵掌，回首亮相，弄目传情，大张着咀在放声歌唱或者和节高呼。晋·傅玄《猿猴赋》说：“抵掌而胡舞。”《西凉乐伎图》之抵掌舞蹈，正是傅玄所咏。安阳市西三十五公里的清凉山中唐代砖浮雕舍利塔——修定寺塔上镶嵌的“合拍舞蹈胡人”砖雕，也是这一类西域少数民族舞蹈。《西凉乐》之“乌皮靴”，最初正是这一类西域少数民族舞蹈中所用。后之“胡腾”、“胡旋”，都是由凉州乐人在此基础上发展而来。唐·李端《胡腾儿》诗说，

胡腾身是凉州儿。

又白居易《胡旋女》诗说：

胡旋女，出康居，
徙旁东来万里余，
中原自有胡旋者，
斗妙争胜尔不如。

其实，凉州的胡腾儿、胡旋女，本来也有西域少数民族，所以唐·李端说凉州胡腾儿“肌肤如玉鼻如锥”。但是，之所以康居胡旋女“斗妙争胜”反不如中原胡旋女的原因，是因为“胡旋”并非纯粹的西域少数民族舞蹈，而是在凉州之地综合荆楚迴旋扇舞和西域少数民族胡腾舞而成的。胡腾原非“胡旋”；胡腾与荆楚迴旋扇舞的综合，才是所谓“胡旋”。白居易《胡旋女》诗写道：

胡旋女，胡旋女，
心应弦，手应鼓，
弦鼓一声双袖举，
迴旋飘飘转蓬舞。
左旋右转不知疲，
千匝万周无已时，
人间物类无可比，
奔车轮缓旋风迟。

从白居易诗看来，这种“胡旋”，与酒泉丁家闸五号晋墓壁画《西凉乐伎图》中双手转动“便面”，回旋而舞的图像也相吻合，说不定这正是最初的旋舞。所以我以为“胡旋”，正是综合荆楚乐舞和西域少数民族乐舞而来。其产生年代，则早在隋唐之前。

除了上述保存汉魏旧乐以外，古凉州又是当时接受西域音乐文化最先的地区。隋九部乐和唐十部乐中《龟兹乐》、《天竺乐》、《高昌乐》、《康国乐》、《安国乐》、《疏勒乐》以地域关系，都必经凉州经过初步汉化，方能传入内地。“胡人吹玉笛，一半是秦声。”① 在这几种唐人以为“西戎”的乐调中，大别可分为两类。一类是是《天竺乐》这样起初明显有别于华夏音

①李白《听胡人吹笛》诗。

乐的乐调。一类是《土龟兹》、《高昌乐》《康国乐》、《安国乐》、《疏勒乐》及经由西南传入中国的《骠国乐》一类深受华夏音乐影响的乐调。

关于《土龟兹》与汉魏旧乐的关系，前面已有所论述，这里不再重复。这里想说一下康国、安国、高昌、疏勒与中原的关系。《史记·大月氏传》载："（大月氏）其南则大夏，西则安息，北则康居。……始月氏居敦煌、祁连间，及为匈奴所敗，乃远去，过宛，西击大夏而臣之，遂都妫水北，为王庭。"《魏书·西域传》载："康国者，康居之后也。……其王本姓温，月氏人也。旧居祁连山北昭武城，因被匈奴所破，西逾葱岭，遂有其国。枝庶各分王，故康国左右诸国，并以昭武为姓，示不忘本也。……米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌那曷国、穆国皆归附之"。康国、安国，皆是原居河西地区的月氏之后。月氏的西迁，将华夏远古乐舞文化带到了中亚地带。他们定居于中亚之后又接受了印度、波斯音乐文化的影响，所以，其乐调呈现出独异的色彩。尽管这样，康国、安国音乐中华夏音乐的成分比之《天竺乐》来说，还是要多得多。康国、安国、曹国、米国是乐家辈出的西域城邦国族。这些地方的乐家，为隋唐所器重。康国、安国、曹国包括龟兹（白姓）、高昌、疏勒等国乐人，在中亚音乐文化交流中充当中介人所做出的历史贡献，则应当给予高度的评价。他们之所以能够起到这样的作用，则有其历史的深刻背景。

龟兹、高昌、疏勒，在西晋末年之后，一直与凉州有着密切的联系。《晋书·张轨传》载："自轨据凉州，属天下大乱，所在征伐，军无宁岁。至骏，境内渐平。又使其将杨宣率众越流沙，伐龟兹、鄯善，于是西域并降。鄯善王元孟献女，号曰美人，立宾遐观以处之。焉耆前部，于阗王并遣使贡方物。得玉玺于河，其文曰：'执万国，建无极。'"新疆维吾尔自治区博物

馆所编《新疆历史人物》说："西晋的统治崩溃后，全国出现了混战的局面。凉州地处西北，在这段时期内相对来说比较安定。因此，在西晋末年，关陇一带的居民大批迁入凉州，凉州本地居民有些又再往西迁。于是，大量的汉族居民就在这时候迁到了高昌。在这段时期，新疆地区基本上分成两个区域而分属不同的政权。天山以南属于凉州地区的割据政权，天山以北则属于漠北草原游牧民族的割据政权。……南疆在东晋初年，属于前凉张氏。……以后，南疆又先后属于前秦、后凉、西凉、北凉政权，行政组织基本上同前凉一样。"① "公元460年，柔然又将盘踞高昌的北凉残余势力消灭，另立阚伯周（汉族）为高昌王，高昌地区（大体相当于吐鲁番盆地）的割据王朝从此就以高昌为名"。② "公元499年，原籍金城榆中（今甘肃兰州附近）的麴嘉被拥立为高昌王，建立了一个维持一百四十多年的麴氏王朝。"③ 高昌、疏勒、龟兹之与中原的联系，并不自前凉始。自秦汉起，这里更多地是受到华夏音乐文化的影响。从里海和黑海到克孜勒牙尔特山和帕米尔高原，从波斯湾到西伯利亚，长期以来，是雅利安系和土兰系两大种族争霸的地区。在土兰系之中，有不少的华夏古羌人的后裔。可以概括地说，土兰系一族受华夏音乐文化的影响，要远远超过受波斯和印度音乐文化的影响。这种状况一直到隋唐之际，才有了一些改变。所以《土龟兹》、《高昌乐》、《康国乐》、《安国乐》、《疏勒乐》一类，完全可以大致归于汉世"鼓角横吹"乐一类。这些乐调在魏晋时人看来，不过是"汉之旧国"的汉魏旧乐而已。吕光、沮渠蒙逊据有凉州时，之所以把杂以土龟兹之乐的《西凉乐》称之为《秦汉伎》，西魏、北周之际，之所以又把此乐称之为《国伎》，甚至直到隋初时，之所以仍把杂以土龟兹乐的《西凉乐》

①文物出版社1978年版，第24页至第25页。

②同上，第25页。

③同上，第26页。

当作《国伎》者，皆是因为，龟兹之地也是当魏晋南北朝时保留汉魏旧乐的重地之一。在此意义上，凉州、龟兹两地正可相当。

《西凉乐》的最初面貌，是“凉人所传中国旧乐”。① 后来又“杂以羌胡之声”② “变龟兹声为之”。③ 但此时的《西凉乐》仍较多地保留了汉魏旧乐的原貌，故被称之为《秦汉伎》。后来的《西凉乐》则已吸收了更多的《西国龟兹》音乐的成分。隋时《西国龟兹》“其器大盛于阊闬”；④ “其曲项琵琶，竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器”；⑤ 然亦被用于《西凉乐》之中。后期包含有《西国龟兹》成分的《西凉乐》，与前相比已有一些差异，所以说它“乐器声调，悉与史书不同”。⑥ 这一点，也已为甘肃永靖炳灵寺169窟六龛西秦建弘元年（公元420年）无量寿佛背光壁画所证实。这身无量寿佛的背光壁画中，共有十身伎乐天人。其中四人是舞伎。其余六身之中，除有演奏阮咸琵琶、秦箏、排箫、觱篥、腰鼓等早期《西凉乐》所用乐器的伎乐天人外，另有一身伎乐天人在弹奏经龟兹中介传入中国的波斯乐器竖箜篌。西亚系波斯乐器竖箜篌（cank），是《西国龟兹》的特性乐器。它之出现在西秦建弘元年无量寿佛背光壁画之西凉乐伎之中，正说明了这是“乐器声调，悉与史书不同”的新的包含有《西国龟兹》成分的《西凉乐》。敦煌壁画之唐代乐部，皆是此类。早期包含《土龟兹》成分的《西凉乐》是所谓“俗乐”，是用于燕居行饮，目的在于娱悦人生的乐舞。而这种包含有《西国龟兹》成分的《西凉乐》，则有所谓《于阗佛曲》，⑦ 是用于佛教法事，目的在于礼佛祭神的乐舞。这确是“胡戎歌

①语出《旧唐书·音乐志》。
②同上。
③语出《隋书·音乐志》。
④同上。
⑤同上。
⑥同上。
⑦参见《隋书·音乐志》。

非汉魏旧曲”。①

过去许多人都把“法曲”与“佛曲”完全等同起来。现在看来，法曲和佛曲虽是音律相通的乐调，但就内涵而言，“法曲”谓之“法”，而“佛曲”谓之为“佛”，当是“道”、“释”之间泾渭分明的界限。《旧唐书·音乐志》载：“初隋有法曲，其音清而近雅，其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶——琵琶圆体，修颈而小，号曰‘秦汉子’，盖弦鼗之遗制。”从《旧唐书·音乐志》的记载分析，法曲是属于汉魏旧乐的早期《西凉乐》统系，其中所用乐器，并无“胡部新声”之《于阗佛曲》所用曲项琵琶、竖头箜篌等乐器的踪迹。如果说“法曲即是佛曲”，那么“法曲胡音忽相和”，② 便成为不必要了。正因为“法曲”与《西国龟兹》——“胡部新声”有所不同，才有二者融汇贯通的必要。《新唐书·礼乐志》载：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”此正所谓“法曲胡音忽相和”。过去许多人皆以为“胡部新声”即《凉州》、《伊州》、《甘州》之乐。其实，“胡部新声”是在开元二十四年“升于堂上”。而《凉州》、《伊州》、《甘州》则是天宝年间凉州贡献的乐曲。“武帝升天留法曲，凄清掩抑弦柱促”。③ 这些乐曲，正是所谓的法曲。它是在凉州地区传存下来的汉魏旧乐——属于《清商乐》之部的《相和歌》基础上发展而来。顾况所谓“凄清掩抑弦柱促”，正说明唐之法曲应用着《相和》侧调。王健所谓“侧商调里唱伊州”也是如此。正因为属于早期《西凉乐》的法曲与“胡部新声”《西国龟兹》有所不同，所以玄宗后来才有命“法曲”与“胡部新声”合作的圣诏。其实，“胡人有妇能汉音，汉女亦能

①语出《隋书·音乐志》。

②唐·元稹《立部伎》诗。

③唐·顾况《李湖州儒人弹箏歌》。

解胡琴”；①法曲与“胡部新声”的合作，早已在凉州进行。所谓“法曲”，是运用楚汉乐调的道教音乐；所谓“胡部新声”，则是西域的佛教音乐——佛曲。佛曲所采用的律制，仍是华夏音乐“四宫纪之以三之十二律吕”、“三调七音符”（“三位七声”）、“一百四十四律”。法曲、佛曲就音律乐制而言，二者本是同宗共祖的乐调。

过去人们往往以为佛曲是所谓“梵音”。并说：“唐时楚汉旧声衰息，雅声化的梵声也就成为华夏正声。”② 现在看来，唐时，楚汉旧声不但没有在中国本土“衰息”，而且还早已深深地渗透于印度音乐之中。所谓“梵音”，不过是汉世卧箜篌统系的棒状匏琴维那和《秦汉伎》之龟兹长颈五弦琵琶以及深受阮咸琵琶影响之碎叶短颈曲项琵琶所奏的音声。原本的“梵音”，早已随着古印度弓型竖琴之维那及梵贝的消亡而成为历史的陈迹。当然这不是说，佛教音乐的东渐不曾给以中国音乐以深远影响。佛教音乐确曾影响中国音乐。但主要是在思想内涵方面，以及俗乐的神圣化方面，而不是在音韵和形式方面。汉末魏晋时期，随着佛教的输入，佛教文化（即梵文化）开始滔滔东渐。嘉峪关魏晋墓室砖画所绘之印度系乐器维那——凤首箜篌，正是原本之梵声东渐的历史记录。中国早先的音乐（指正统的雅乐），一直是属于北方史官文化的范畴，真实而缺乏想象。秦汉之际，楚声的盛行，在华夏正声中增添了不少南方巫官文化的浪漫成分。雅声化的楚声，遂成为华夏正声的主流。而汉末魏晋以及隋唐时期梵声的东渐，又在这方面前进了一大步。就宗教而言，佛教那漫无边际的弥天大谎，无疑是麻醉人民的鸦片。而就艺术而言，“佛教的幻想力，比儒墨道高超得多”。③ 在佛教这种未曾闻见过的新奇

①语出元·戴良《凉州行》诗。

②范文澜《中国通史简编》修订本第二编，人民出版社1964年，版第253页。

③同上，第243页。

事物的排挤下，更由于中国社会发展的内部原因，汉末以来，儒家道统有所动摇。中国的艺术（包括音乐）逐渐摆脱汉代经学的束缚，开始跃入了一个新的境地。又由于佛教弟子为了招揽听众宣传其教义，广收门徒扩大其宗派，采用了中国老百姓喜闻乐见的“俗乐”，并给其打上神圣的印记，遂使中国原先不登大雅之堂的“街陌讴谣”一类获得了长足的进步，空前的发展，并为后世之讲唱文学奠定了基础。然从音韵和形式两方面而言，佛教音乐（“佛曲”、“梵音”）都仍是华夏音乐文化的统系。

就形式而言，佛教讲经所用之韵散交替的文体，原是华夏文化所固有。据郭沫若先生考证：“（《楚辞》中的）‘亂’字，事实上本就是‘辭’字。是汉朝的人读错了的。古金文中凡司徒、司马、司空的司字都做‘𠂤’。从文字的构成上看来，即是治丝之意，故而为司，训为治，并引伸为‘辭’。……《楚辞》各篇，落尾处多有‘亂曰’（即‘辭曰’）正是《楚辞》的命名之所由来。又贾谊的《吊屈原赋》的落尾作‘讯曰’其实也是‘词曰’的错误。”① 又说：“《离骚》、《抽思》、《哀郢》、《涉江》、《怀沙》、《招魂》都是有这‘亂’的。《抽思》的煞尾更是用的三重奏，有‘少歌’有‘唱’，最后是‘亂’。”②《抽思》结尾，既有“少歌”，又有“倡”（唱），最后继之以“亂”（辞）：想来前面的文章，是吟诵之散文，而非唱词。“但是这散文的事实，却一向被专门研究诗歌的人们所忽略。在一种近于孤立的看法中，只想专从诗歌上找《楚辞》的来源”③ 王瑶先生曾说：“楚辞这种文体本来就是根据楚国方言而产生的一种歌唱形

---

①郭沫若《蒲剑集·屈原的艺术与思想》，见《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第110页。

②郭沫若《历史人物·屈原研究》，见《沫若文集·第十二卷》，人民文学出版社1959年版，第364页。

③林庚《诗人屈原及其作品研究》，上海古籍出版社1981年版，第135页。

式”。① 游国恩先生也说：“汉代一般称‘楚辞’为赋，这是不十分恰当的。‘楚辞’和汉赋，体裁截然不同，前者是诗歌，后者是押韵的散文，它们的句法形式、结构组织、押韵规律都是两种不同的范畴”。② 但他又说：“汉赋是直接受‘楚辞’影响发展起来的文体。”③ 游国恩先生的说法，明显是自相矛盾的。我以为，这完全是受了“楚辞是一种歌唱形式”这样一种偏见的影响。其实，如果摆脱这种偏见的影响，楚辞与汉赋，原本是同一类文体，而并非如王瑶先生所说是“一种歌唱形式”。范文澜《文心雕龙·诠赋》文说：“窃疑赋自有一种声调，细别之与歌不同，与诵亦不同，荀屈所创之赋，系取瞍赋之声调而作。”④ 这个见解，是很高明的。“赋”，确是起源于“瞍赋”。《国语·晋语》说：“吾闻古之言，王者政德既成，又听于民，于是乎使工诵谏于朝，在列者献诗，风听胪言于市，辨妖祥于谣，考百事于朝，问谤誉于路，有邪而正之，尽戒之术也”。其所谓“诵谏”，便包括“师箴”、“瞍赋”、“矇诵”一类。《国语·周语》载：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴、瞍赋、矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。”《吕氏春秋》亦有“矇箴”、“师诵”的记载。《汉书·艺文志》则说：“工诵箴谏，瞽诵诗谏”。这种与“瞽献曲”有所不同的“箴”、“赋”、“诵”，便是楚辞、汉赋的先声。荀子有《赋篇》之作。《赋篇》中有一篇，便是《箴》。此所谓“赋”，《汉书·艺文志》说：“不歌而诵谓之赋。”“楚辞”亦然。楚辞并非纯为歌唱而兼有诵读之证据，在史书上是赫然存在的。《汉书·朱买臣传》

---

①王瑶《楚辞》，原载《文艺学习》，1954年7月号。

②游国恩等《中国文学史》（一），人民文学出版社1964年版，第77页。

③同上。

④近人李伯敬先生亦取此说，见《学术月刊》1982年，第三期《赋体源流辨》。

载：“会邑子严助贵幸，荐买臣，召见，说《春秋》，言《楚辞》，帝甚说之，拜买臣为中大夫，与严助俱侍中。”《汉书·王褒传》亦载：“宣帝时，修武帝故事，讲论六艺群书，博尽奇异之好，征能为《楚辞》九江被公，召见诵读。”《隋书·经籍志》且说：（《楚辞》）“隋时释道骞善读之，能为楚声，音韵清切，至今传楚声者，皆祖骞公之音”。朱熹《楚辞集注序》说：“又有僧道骞者，能为楚声之读，今亦漫不复存，无以考其说之得失”。可庆幸的是，敦煌遗书中确有隋释道骞的《楚辞音》，以证《隋书·经籍志》的无失。（可能正因如此，兰州方言至今仍有楚音之遗存。兰州人之“观”，便读作楚辞古音——“an”。）这些证据，存有“楚辞是一种歌唱形式”之偏见的人是视而不见的，今特为之发明，以正视听。

过去有许多学者说中国从无韵散交替的文体。郑振铎先生更断言：“‘变文’是‘讲唱’的。讲的部分用散文，唱的部分用韵文。这样的文体，在中国是崭新的、未之前有的”。① “‘变文’的来源，绝对不能在本土的文籍里来找到。”② 与此说相反对，王文才先生则说：“民间‘变文’的兴起，其最初形式当来自民间，惟与佛教经典中长篇叙事诗应有一定的关系。但求之中国文学传统形式，亦非上无所承。”③王文才先生指出：“六朝以来，文士所作颂、赞、铭、诔等类的文章，莫不以韵文为主，而附以散文的序。则纯唱词的民间‘变文’，因其本以韵文为主，前附说白可以自由增损，故写卷中亦可只留唱词而省去说白之文，元剧中尚有此例。”④ 王文才先生的历史功绩在于他已指出：今日我们所见之民间“变文”，皆已是“省去说白之文”而

---

①郑振铎《中国俗文学史》，作家出版社1957年版，第190页。

②同上，第191页。

③任二北《敦煌曲初探·王文才序》，上海文艺联合出版社1954年版。

④同上。

仅留的“唱词”。这样，便把《宋书·乐志》所说：“六变诸曲，皆因事制歌”一类的叙事之“子夜变歌”，认作了中国说唱文学的滥觞，这不能不说是一个重大的进步。①然遗憾的是，王文才先生依然把赋之骈文与“六变诸曲”的唱词等同看待，而未能再上溯其真正的源头。正因如此，其着眼点仍限于其唱词乐调与汉魏旧乐的联系，而未能真正阐明中国散韵相间、兼说兼唱之文体的来源。故王文才先生又说：“‘讲经文’的兴起，从佛教的传统上来说，是继承了‘唱导’的作用，‘转读’的方法，佛经散文中夹用‘讚’、‘谒’和全为叙事诗的形式。但从其产生的意义上来说，应是利用和结合民间原有的唱词形式，以取得社会群众的爱好，更便于传教，才创立了说唱兼用的特殊体裁。所以我们对于这种体裁的兴起，不能再认为是全盘‘印度化’的产物，而是经过改变，有一定的中国民间形式的意义包涵在内”。② 这实际上是从前说的立场上退后了一步，而仅认中国散韵相间、兼说兼唱的文体中之唱词是中国固有的形式。杨荫浏先生说：“有人把‘变文’视为外来，那是非常错误的。……推究来源，更进一步，民间的说唱音乐，才是变文的先驱。”③ 这些说法都只停留在推论的地步，尚未能形成不容置疑的结论。其困难之处，是如杨荫浏先生所说：“佛教的说唱音乐，虽然就是从民间学到的，却留下了本子，而且又给予它以‘变文’的佛教名称。说唱究竟是起源于民间，还是起源于佛教，这所以会成为一个争论的问题，就是由于有着‘变文’的本子存在，而民间说唱无本子流传的表面现象在蒙蔽着我们”。④ 这样，就不免有

①向达《唐代俗讲考》亦作此认识。参见《唐代长安与西域文明》，生活、读书、新知三联书店1957年版，第310页至第312页。

②任二北《敦煌曲初探·王文才〈序〉》，上海文艺联合出版社1954年版。

③杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上），人民音乐出版社1981年版，第205页。

④同上，第204页。

“无证论法”之嫌。

其实，只要我们把眼界放宽一些，抛弃“楚辞是一种歌唱形式”的偏见，“中国散韵相间，兼说兼唱之文体外来说”的反证，原本早已赫然存在于我们的眼前。我认为，所谓“楚辞”，正是“辞赋”兼有之的说唱文体。其“赋”，是说白的骈体散文，其“辞”（按：即“辭”，形讹为“亂”）则是歌唱的韵文。正因“楚辞”是“不歌而诵”的赋体，《抽思》又明言“道思作颂”（按：“诵”一作“颂”），所以《抽思》才在其结尾歌唱的部分特意注明“少歌”（小歌）、“倡”（唱）、“亂”（辞）的字样。楚辞中，附有“辞”的篇章，并非《抽思》一例。《九章》之“亂”（辞），皆是可以入乐的四言体，与《诗经》之最常见的诗体正同，而明显有别于前面的骈体散文。《论语·泰伯》说：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎，盈耳哉”。杨荫浏先生曾说：“仅从歌词看来，这好象仅代表一个简单的民歌形式——是同一曲调的五次重复而已。孔子所说的‘乱’在那里呢？”① 其实，“乱”即“辞”，即《关雎》本身。这说明“亂”确是入乐的歌诗。楚辞中有不歌而诵的“赋”，又有可以入乐的“亂”（辞），正是韵散交替的说唱文学。汉世将“楚辞”称作“辞赋”，正是其文体特征的全面概括。

“辞赋”之赋，是汉魏六朝四六文之先。在汉魏六朝，赋亦称“文”。所以“辞赋”又称“词文”。现称之为“敦煌变文”的《捉季布传文》，其甲卷——伯三六九七——卷首原题作：“大汉三年楚将季布骂阵汉王羞耻群臣拔马收军词文”其丙卷——伯三三八六——卷尾亦题作：“大汉三年季布骂阵词文一卷”。《捉季布传文》最后一句是为：

①杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上），人民音乐出版社1981年版，第61页。

其说《汉书》修制了，
莫道词人唱不真。

可见其尾声是咏唱之“词”（同“辞”）。故其文体称之为“词文”。这“词文”，实际上不过是“辞赋”一词在汉魏六朝时新起的同义语而已。

说到这里，我想顺便阐明：“变”或“变文”，并非是散韵相间、兼说兼唱之文体的专名。散韵相间、兼说兼唱之文体，在敦煌遗书中，既然并非为原题作“变”或“变文”的卷子所专有，那么，“变”或“变文”，当有非文体概念的其它含义。

在我看来，所谓“变文”，即佛徒唱导化俗的“谈辩”、“应变”之文。

在古文中，“辩”和“变”通假，“辩”、“变”二字，皆含箴(针)砭过失之义。“辩”字，从言，从二辛。所谓“辛”，康殷先生说：“辛（𠂇）本象刑刀之类，后又转锥、针、凿等小型锐器的泛形符”。①“辛（𠂇）”之所象，康殷先生谓之“刑刀”，实际上即是“古者攻病则有砭”②的“砭镰”。“砭镰”所攻，乃生理之疾病。“谈辩”所攻，乃心理之疾病。开心之钥，是谓之“言”。故，“辩”从言、从二辛，言在二辛之间。《墨子、耕柱》有言：“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”《礼记·儒行》有言：“其过失可微辩，而不可面数也。”可见“谈辩”之功用，在于针砭过失，规箴劝戒。故，唱导化俗之文，称之为“辩”。

此“谈辩”之“辩”，又与“变”字通假。《文中子·述史篇》有言：“非君子不可以语变。”此所谓“语变”，即“语辩”。“辩”、“变”二字通假，又有《九辩》常作《九变》的

①康殷《文字源流浅说》（释例篇），荣宝斋1979年版，第563页。
②语出《汉书·艺文志》颜师古注。

一例。宋玉有《九辩》一章。《楚辞·九辩》注云："辩者，变也，谓陈说道德以变说君也"。此所谓"辩"者，从言，从二辛，是"砭"字的引申。此所谓"变"者，原本作"孌"，从言，从二火，是"孌"字之引申。康殷先生说："孌爨：象手执燃烧着的𠂇辛、针。把针加热之状"。①"孌"为火针之象，正可以和理阴阳。"孌"字，正是由此"孌"字引申而来，以和心术之阴阳。"孌"，而后更形近而讹作"孌"（变）。在先秦典籍中，"孌"、"孌"、"孌"三字常常通假互代，而皆含针砭过失之义。

佛徒唱导化俗、谈辩劝善之文，之所以题名为"变文"，尚有一义是所谓"辩出不穷"、"言应无尽"。这"辩"、"变"二字之间，既通假而共义，又微别而互补。故，敦煌所出唐人手书之唱导化俗的谈辩底本，便以一"变"字，而兼及"谈辩"、"应变"二义。此所谓"变文"之"变"。《高僧传·唱导·论曰》有言："若夫综习未广，谙究不长，既无临时捷辩，必应遵用旧本"。此所谓"旧本"，正是指我们今日所见的敦煌藏经洞所出之唐人手书原题作"变"或"变文"的卷子。

以上是就文体而言，如就音乐而言，佛教传入中国之后，其原本的梵音，与古印度之维那——凤首箜篌一起早已成为历史的陈迹，印度本土，也风靡着华夏之乐。所以《高僧传》说："自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。……金言有译，梵响无授。"在这种情况下，诸如《隋书·经籍志》所说的佛教徒道骞之徒，为了悦俗邀众，都采用了时人喜闻乐见的"辞赋"形式，来演唱经文。正是为此目的，道骞和尚苦心钻研楚辞韵读，而有《楚辞音》的著述。就音乐而言，佛徒演唱经文所用之"辞赋"之"辞"，亦是汉世"清商"、"相和"之乐。《高僧传·

①康殷《文字源流浅说》（释例篇），荣宝斋1979年版，第563页。

鸠摩罗什传》所谓“改梵为秦”，正是梵音在中国向“秦”地保存之楚汉旧乐转化的历史记录。任二北先生说：“(敦煌曲)《悉昙颂》……此调用秦音。和声既多，又叶仄韵。”这正是“改梵为秦”之“秦音”，是汉世一人唱，众人和之《相和歌》的旁证。

当时佛教之音乐，其主体是所谓“清音”，即汉世“清商”之乐。敦煌遗书《秋吟一本》(伯三六一八)说：

吟聒地之清音，
讽绕梁之雅韵。

清·毛奇龄《西河词话》说：“佛曲在隋唐有之，……今吴门佛寺，犹能作梵乐。每唱佛曲，以笙笛逐之，名为‘清乐’，即其遗意”。其所谓“清乐”，正是汉世“清商”之乐的遗存。唐时敦煌，清音盛行，至今敦煌遗书中有所谓《云谣集杂曲子》。这书名，便出以唐·欧阳炯《花间集·序》之一句：“是以唱云谣则金母词清，挹霞醴则穆王心醉。”唐时敦煌之汉魏旧乐，在各种乐调中占有绝对的优势。罗振玉《敦煌零拾》中所收《维摩诘讲经文·持世菩萨第二》所说“胡乱莫能相比并，龟兹不易对量他”的音乐是为：

琵琶弦上弄春莺，
箫笛管中鸣锦凤，
杨鼓杖头敲碎玉，
秦箏丝上落珍珠。

其乐如说，正是凉州固存之汉魏旧乐。敦煌遗书中，这样的材料比比皆是。如《大目乾连冥间救母变文》(斯二六一四、伯二三一九)说：

云中天乐吹《杨柳》，
空里缤纷下《落梅》。

《金刚般若波罗蜜经讲经文》（伯二一三三）说：

八部龙神千万众，
五音六律奏箏歌。

《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》（伯三〇九三）说：

绿窗弦上拨《伊州》，
红锦筵中歌《越调》，
……
方响罢敲《长恨曲》，
琵琶休拨《想夫怜》。

《佛说阿弥陀经讲经文》（伯二九五五）说：

都讲阇梨道德高，
音律清冷能宛转，
好韵宫商申雅调，
高著声音唱将来。

《佛说阿弥陀经讲经文》（伯二一二二）说：

白鹤迦陵和雅韵，
共命频伽讚苦空。
……
能者虔恭合掌者，
清凉商调唱将来。
……
龙吟凤舞彩云中，
琴瑟鼓吹和雅韵。
……
化生童子舞金田，

鼓瑟箫韶半在天。

《维摩诘讲经文》（北京光字九四号，伯三〇七九）说：

天女各施于六律，人人调五音。浩浩箫韶前引，喧喧乐韵齐声。

……

解歌音，能律吕，

箫韶直得阴云布。

……

任教清乐奏弦歌。

《维摩诘讲经文》（斯四五七一）说：

更有伽罗楼罗众，奏了了清音。紧那罗王调铃铃雅乐，箫笛弦管，螺钹铂铜，齐声而并演宫商，合韵而皆吟法曲。

……

万家之邻女后随，满路之箫韶前引。

……

满堤罗绮装红日，塞地笙歌聒瑞风。

……

乾闼婆众，吹妙曲于云中；伽楼罗王，动箫韶于空里。

……

笙歌声缭绕，

花雨落芬芬。

……

希乐器于青霄，散祥花于碧落，皆呈法曲，尽捧名衣。

《维摩诘讲经文》（伯二二九二）说：

说法则青（清）音广大。

《降魔变文》（斯五五一一）说：

（舍利弗变出六牙白象）
牙上各七莲华，
华中玉女无般当，
手擎琴瑟奏弦歌，
雅妙清新声合响。

把这些描写与敦煌佛画里的乐队图象加以对照，我们便可知道，当时的佛教音乐的主体实际上正是华夏正声。佛经译者，“变文”作者，佛画绘者，均有现实的佛教音乐为其模特(model)。三者的一致反映，正是当时佛教音乐的真相。佛曲、法曲，之所以能够相通，其根本的原因正在于此。过去一些论者，往往以某些佛曲有梵文之名，来论其乐调的统系。其实，正如马克思所说：“物的名称，对于物的性质，全然是外在的。”① 对于佛曲之名，亦当作如是观。

《唐会要》载：“天宝十三年，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》”。后世学者多信从此说，直至今日张世彬先生尚据此说而言：“《霓裳羽衣》是根据胡曲《婆罗门》改作的，实是华化了的胡乐。”② 实际上《霓裳羽衣》，全然是楚汉清商乐之遗绪属“法曲”一类，是道家乐舞的最高成就。王灼《碧鸡漫志》说：“《霓裳羽衣曲》，说者多异，予断之曰，西凉创作，明皇润色，又为易美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。”王灼“西凉创作”一语，确为过人灼见。但他“其他饰以神怪者，皆不足信也”一语，却使后世论者，忽略了《霓裳羽衣》的精神内涵，因而他“西凉创作”的论断几有落空的危险。关于《霓裳羽衣》的创作，有一些可信的记载。如《新唐书·礼乐志》载：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍”。王灼《碧鸡漫志》说：

①马克思《资本论》，人民出版社1953年版，第89页。

②张世彬《中国音乐史论述稿》（上、下册），香港友联出版社1975年版，第155页。

“白乐天和元微之《霓裳羽衣曲歌》云‘由来能事各有主，杨氏创声君造谱。’自注云：‘开元中，西凉节度使杨敬述造。’郑愚《津阳门诗注》亦称：‘西凉府都督杨进述进。’予又考《唐史·突厥传》：‘开元间，凉州都督杨敬述为暾欲谷所败，白衣捡校凉州事。’乐天，郑愚之说是也”。关于《霓裳羽衣曲》还有说是唐明皇创作的，在这些说法中，往往有王灼所谓“饰以神怪”的成份。如《津阳门诗注》说：“叶法善引明皇入月宫闻乐归，笛写其半，会西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，声调吻合，遂以月中所闻为散序，敬述所进为其腔，制《霓裳羽衣》”。《鹿革事类》也说：“八月望夜，叶法善与明皇游月宫，聆月中天乐，问曲名，曰《紫云回》，默记其声，归传之，名曰《霓裳羽衣》”。《异人录》说：“开元六年，上皇与申天师中秋夜同游月中，见一大宫府，牓曰‘广寒清虚之府’，兵卫守门不得入。天师引上皇跃超烟雾中，下视玉城，仙人、道士，乘云驾鹤，往来其间；素娥十余人，舞笑于广庭大树下，乐音嘈杂清丽。上皇归，编律成音，制《霓裳羽衣曲》”。《逸史》载：“罗公远中秋侍明皇宫中玩月，以柱杖向空掷之，化为银桥，与帝升桥，寒气逼人，遂至月宫。女仙数百，素练霓衣，舞于广庭。上问曲名，曰《霓裳羽衣》。上记其音，归作《霓裳羽衣曲》”。据这些传说，刘禹锡《霓裳羽衣曲诗》说：

开元天子万事足，
惟惜当年光景促，
三乡陌上望仙山，
归作《霓裳羽衣曲》。
仙心从此在瑶池，
三清八景相追随，
天上忽乘白云去，

世间空有《秋风词》。

我以为，这些传说无论其荒诞离奇的一面，远隔千年向我们传达了有关《霓裳羽衣曲》产生之文化背景的珍贵信息，即：《霓裳羽衣曲》是道家的乐舞，与所谓《婆罗门》一类的梵音全不相干。此正如任二北先生所说："《婆罗门》并非国名，以国名名乐者，自有'天竺乐'之名在耳。惟开天之间，既有三种不同之曲体，皆同戴《婆罗门》一名，则此三字虽非乐之总名，亦几成为曲之类名矣。"① 这即是说，《婆罗门》并不一定就是"天竺乐"，此其一。其二如任二北先生所说："（敦煌曲中咏月之四首《婆罗门》）四首起句皆曰'望月'云云，第一首且曰'望月婆罗门'，悉崔符记之调名，乃知此调名之五字中，实一字少不得。……李群玉赠琵琶妓之诗句，多集当时曲名，有云：'我见鸳鸯飞水上，君还望月苦相思。一双裙带同心结，早寄黄鹂孤雁儿。'内《鸳鸯》、《相思》、《同心结》、《孤雁儿》，知其皆为曲名，则《望月》为本调名之简称，可以断言"② 这即是说，所谓《婆罗门》者，原为《望月婆罗门》，这"望月"二字，正与上述明皇神游月宫事暗合，其事全系道家仙术的渲染，而与佛教无关。其三正如任二北先生所说："再游月宫说，起于玄宗之望女儿山、三乡陌上，发兴求仙，本为道家得意之事；而此调名乃曰《婆罗门》其辞又曰：'锡杖拔天门，双林礼世尊'；曰：'随佛消遥登上界'；明明为佛教假借，以献媚人君之作。苟非在其生前，有所幸冀，于两教一贯争长之情势下，料必不甘于如此借重异教之灵迹，是亦可从旁面证明者也。"③ 这即是说，当时道家颇得意，佛徒也不得不借重其灵迹，以求发展。故《婆罗门》三字，实原与《霓裳羽衣》无关。任二北先生所说

①任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第31页。

②同上，第30页。

③同上，第241页。

甚明，我则想从《霓裳羽衣》之渊源方面再做进一步的论证。

我以为，《霓裳羽衣》，是由凉州固存之汉世《方舞》发展而来。《旧唐书·音乐志》说《西凉乐》有“《方舞》四人”。此所谓《方舞》，过去从未有论者究之。我以为，《方舞》便是“方家之舞”。《庄子·秋水》说：“吾长见笑于大方之家。”此所谓“大方之家”，即道行很高的人。余嘉锡先生说：“疑此十八篇（按：指《封禅方法》十八篇），皆方士之言，所谓封禅致怪物与神通，故其书名曰《方说》。方者，方术也，犹之李少君之祠灶谷道‘却老方’，齐人少翁之‘鬼神方’云尔。”①“方术”、“方士”之名，见之于王充《论衡》。《论衡·自然篇》说：“武帝幸王夫人，王夫人死，思见其形，道士以方术作夫人形，形成，出入宫门，武帝大惊，立而迎之，忽不复见。盖非自然之真，方士巧妄之伪，故一见恍忽，消散灭亡。”《论衡·乱龙篇》又说：“孝武皇帝幸李夫人，夫人死，思见其形，道士以术为李夫人，夫人步入殿门，武帝望见，知其非也，然犹感动，喜乐近之。”可见汉代之“方士”、“道士”，原是同义之词。所以《方舞》，即是“方家之舞”、“道家之舞”。道家讲食气之术，以求长生不死，登天升仙。王充《论衡·道虚篇》说：“道家相夸曰：真人食气，以气而为食。故传曰：食气者寿而不死，虽不谷饱，亦以气盈。”《飞燕外传》说：（赵飞燕）“善行气术，长而纤便轻细举止翩然。”此所谓“食气之人，飘飘欲仙”。更有甚者，则说：“（方士）图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云。”②此所谓“羽人升天”。黄文弼先生说：“后汉《武梁祠石室画像》中刻有许多有翼人像，翼着腰际下身作卷云式，或不露足。又有画古帝王像手执规矩，而两胁

①余嘉锡《小说家出于稗官说》，见《余嘉锡论学杂著》，中华书局1963年版，第276页。

②语出王充《论衡·无形篇》。

着翼者，相传为中国远古帝王伏羲、女娲神像。战国《狩猎纹壶》亦有作有翼人像者。例如《蟠螭纹画像壶》，其纹样皆作人与兽搏斗之状。人或持盾矛，或持弓矢。兽像作斑鹿及野牛之状，姿态生动飞跃。惟像皆折腰，挂弓箭，小袖衣，长筒皮靴。间有胁间附翼者，亦有作鸟兽身首者。”①沈从文先生亦说：“西汉金银错车器上，印有个神仙生着上卷双翅，由一羽人驾双白鹿，乘灵芝车盖云车升天（或下降）的一个仙人，……正和神仙传说的卫叔卿和汉乐府《升天行》形容完全相合。”②“羽人升天”之说，早见之于《山海经》与《楚辞》。《楚辞·远游》说：“仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。”王逸注：“《山海经》言有羽人之国。”在这种传说的影响下，一些不幸而无缘成为“羽人之国”“不死之民”③的人，便企图服“羽衣”以升天。《太平广记》卷第二百七十六“周昭王”条说：“昭王即位三十年，王坐祇明堂之室，昼而假寐，忽白云蓊荫而起，有人衣服皆毛羽，因名羽人。王梦中与语，问以上仙之术。”（出《拾遗记》）《汉书·郊祀志》载“(汉武帝时‘五利将军’方士奕大）亦衣羽衣，立白茅上受印。”颜师古注：“羽衣，以鸟羽为衣，取其神仙飞翔之意也。”《霓裳羽衣》之“羽衣”，正是此意。然唐之《霓裳羽衣》，不仅有“羽衣”，而且有“霓裳”，这“霓裳羽衣”一语所指，原是荆楚巫舞早已具备的特征。屈原《九歌·东君》说：

翾飞兮翠曾，
展诗兮会舞。

---

①黄文弼《西北史地论丛》，上海人民出版社1981年版，第258页。

②沈从文《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》，载《舞蹈论丛》1980年，第一期。

③语出《山海经》。

此“翻飞翠曾”之语所指，即是“羽衣”的滥觞。《九歌·东君》还说：

青云衣兮白霓裳。

此“青云霓裳”一语，正是“霓裳”一语的典故。丁岩先生《裁云作舞衣——读诗偶记》一文搜集了一些描写荆楚巫舞“青云衣兮白霓裳”之特点的诗句，有：

李义府：镂月作歌扇，裁云作舞衣。

刘禹锡：长袖如云衣似雾，锦茵罗荐承轻步。

杜甫：中堂舞神仙，烟雾蒙玉质。

白居易：斜曳裙时云欲生。①

我则想进一步说明“裁云作舞衣”正是《方舞》的特征。唐·韦渠牟《步虚词》说：

霞巾曳彩虹。

所谓“霞巾曳彩虹”，是“步虚舞”的舞具。所谓“步虚”，道家又称“踽步”。实际上，即是脚踩天上星辰的方位。传说赵飞燕“善行踽步”。这“踽步”之舞，过去未有人发明。我今据张衡《西京赋》，断其为“七盘”之舞。《西京赋》说：“秘舞更奏，妙才骋伎。……纷纵体而迅赴，若惊鹤之群罢，振朱屣于盘樽，奋长袖之飒纚。……卫后兴于鬓发，飞燕宠于体轻。”赋中所说与鲍明远《数诗》：“七盘起长袖，庭下列歌钟”正同。这七盘长袖之舞，已见于沂南汉画像石的形象资料。我以为所谓七盘，原是“北辰七星”之意。赵飞燕“宠于体轻”“振朱屣于盘樽”，正是“步虚”——升天纵飞于北辰七星之上的象征。在此“七盘”之上的舞步，便是所谓的“踽步”。这种方家的“踽步”

①丁岩《裁云作舞衣——读诗偶记》，载《舞蹈艺术》第二辑。

“秘舞”，原是荆楚巫舞。故张衡《南都赋》说：“白鹤飞兮茧曳绪，修袖缭绕而满庭，罗袜蹀躞而容与，翩绵绵兮若绝，眩将坠而复举。翘遥迁延，蹴蹯蹈迁，结九秋之增伤，怨西荆之折盘”。这种长袖七盘舞之特点，一在步法，一在袖法，正所谓：“弦无差袖，声必应足，香散飞巾，光流转玉。”① 这种长袖七盘舞之精神内涵则是方家道士的神仙思想，正所谓：“吸众气而翱翔，……长生而久仙。”②《霓裳羽衣曲》正是在汉世七盘长袖舞的基础上附会了羽人升天的神仙思想发展而来的新的《方舞》，此所谓“法曲法曲歌霓裳”③，与“佛曲”、“梵音”毫无干系。王建《霓裳辞十首序》说：“罗公远多秘术，常与明皇至月宫，仙女数百，皆素练霓衣，舞于广庭。问其曲，曰《霓裳羽衣。》”罗公远是道家方士，其所谓“秘术”，当是方术。《霓裳羽衣舞》与《方舞》的关系，由此可见一斑。

“舞女出西秦，……广袖拂红尘”。④《霓裳羽衣舞》产生在凉州地区，并不是偶然的机遇，亦如《丝路花雨》产生在今日的甘肃并不是偶然的机遇一样。凉州地区作为中国原始宗教的发祥地和中心，历来巫风炽烈，汉代道家的神仙思想深深根植于凉州士人心中。酒泉丁家闸5号晋墓壁画、酒泉下河清魏晋一号墓砖画以及凉州出土的其他一些魏晋隋唐形象资料中，都发现有羽人翔天的图像。凉州地区作为楚汉文化存亡续绝的重地，保留了《方舞》、《白舞》等楚汉乐舞。所谓《方舞》，原是方家、道士的七盘长袖之舞。所谓《白舞》，即汉乐府的《白纻舞》。《宋书·乐志》曾载《白纻舞》歌辞三章。

其一：

---

①《文苑英华》七十九卷，谢偃《观舞赋》。

②语出贾谊《惜誓》。

③语出白居易《法曲》诗。

④梁简文帝赋乐府《小垂手》诗。

高举两手白鹤翔，
轻躯徐起何洋洋。
凝停善睐容仪光，
宛若龙转乍低昂。
随世而变诚无方，
如推若引留且行。
宋世方昌乐未央，
舞以尽神安可忘。
爱之遣谁赠佳人，
质如轻云色如银。
袍以光躯巾拂尘，
制以为袍余作巾。
四座欢乐胡可陈，
清歌徐舞降祇神。

其二：

双袂齐举鸾凤翔，
罗裙飘飘昭仪光。
趋步生姿进流芳，
鸣弦清歌及三阳。
人生世间如电过，
乐时每少苦日多。
幸及良辰曜春花，
齐倡献舞赵女歌。
羲和驰景逝不停，
春露未晞严霜零。
百草凋索花落英，
蟋蟀吟牖寒蝉鸣。
百年之命忽若倾，

蚤知迅速乘烛行。
东造扶桑游紫庭，
西至昆仑戏曾城。
其三：
阳春百日风花香，
趋步明玉舞瑶珰。
声发金石媚笙簧，
清歌流响绕凤梁，
如矜若思凝且翔，
转盼遗精艳辉光。
将流将引双雁翔，
欢来何晚意和长。
明君御世永歌倡。

这三节歌辞，组成了一个完整的乐章。最后一句“明君御世永歌倡”是一个可以多次反复的言有尽而意无穷的意味深长的叠句。在此之后唐人白居易有一首著名的《霓裳羽衣歌》。其中有如下描写《霓裳舞》的诗句：

磬箫箏笛递相搀，
击拊弹吹声迭迁。
散序六奏未动衣，
阳台宿云慵不飞。
中序擘騞初入拍，
秋竹竿裂春冰坼。
飘然转旋回雪轻，
嫣然纵送游龙惊。
小垂手后柳无力，
斜曳裾时云欲生。

烟蛾敛略不胜态，
风袖低昂如有情。
上元点鬟招萼绿，
王母挥袂别飞琼。
繁音急节十二遍，
跳珠撼玉何铿铮。
翔鸾舞了却收翅，
泬鹤曲终长引声。

白居易的这些诗句，与《白紵歌》歌辞相比，其所描写在许多方面都很相似。《旧唐书·音乐志》说《西凉乐》有《方舞》、《白舞》、又说“《白舞》今阙”。而我以为唐代的《霓裳羽衣舞》，正是吸收了《白舞》（《白紵舞》）的《方舞》。《白舞》，是一种“吴带当风”的“花带舞”（其舞至今仍传存于瑶族地区）。这种“花带舞”中，其带是为“白霓裳”的一种，便是所谓的《白紵舞》。唐之《方舞》——《霓裳羽衣》，比之汉代的《方舞》——《七盘长袖》之舞，有一个质的飞跃，它打破了以“七盘”象征北辰七星的束缚，使其舞步更加舒展自由；它脱去了原始的羽衣，而换上了素练轻纱的舞衣；它把荆楚巫舞——《白紵舞》一类舞蹈“吴带当风”的传统与道家“羽人升仙”的神话结合为有机的一体，以长带之飘逸旋飞，更加淋漓尽致地表达了人类向往自由飞翔的理想；敦煌唐代“飞天”，正是以此现实的唐代乐舞为其“模特”（model）。

概括言之，唐之《霓裳羽衣》是在凉州之地综合降神之《白舞》、游仙之《方舞》发展而来的新的《方舞》，它是《西凉乐》所达到的最高成就，亦是“敦煌唐代飞天”之现实的模写对象。

《霓裳羽衣》的产生，是《西凉乐》臻于精醇成熟的标志。此时的《西凉乐》，已完成了“法曲”“胡部”的融汇贯通工

作，成为大一统的具有中国作风、中国气派的新的华夏正声。这个精醇成熟的《西凉乐》，正是在汉末魏晋时期于凉州地区开始奠定基础的。在凉州奠定基础的《西凉乐》既继承了汉魏旧乐，又吸收融汇了外域文化，一直被当作领导隋唐乐舞的旗帜。隋一开国，便定《西凉乐》为《国伎》。唐九部、十部乐中，不仅单设《西凉乐》一部。而且既就是在九部、十部乐中狭意的《燕乐》、《清商乐》，也与《西凉乐》相近。“为君唱作西河调”，①“霓裳奏罢唱凉州”。②初唐、盛唐，《西凉乐》一直是时人乐赏喜闻的乐调。直到中唐、晚唐之时，这种情况才有了一些改变。王建《行宫词》说：

开元歌舞古草头，
梁（凉）州乐人世嫌旧。

这说明，宇宙人间诸事，皆有盛衰沧桑。风靡一时的《西凉乐》也不能逃脱这个命运。

尽管如此，《西凉乐》并未完全死灭。在当时，《西凉乐》曾远播域外，特别是《高丽乐》深受其影响。其中特别应该指出的是卧箜篌、筝、阮咸琵琶、长笛、义觜笛、担鼓、腰鼓等乐器，都是当时输入于高句丽的中国乐器。尤其是筝、义觜笛、担鼓三种乐器，在唐九部、十部乐中独为《西凉乐》和《高丽乐》所共用。这，更表明了《高丽乐》和《西凉乐》的亲缘关系。朝鲜金畴农先生说：“高句丽是从中国接受了西域音乐。”③现在看来，高句丽自汉以来，就一直受到中国楚汉音乐文化的影响。直至魏晋仍是取法于以汉魏旧乐为其主体的《西凉》之乐。在此

---

①唐·封彦卿《和李尚书命妓饯崔侍御》。

②白居易《宅西有流水，墙下构小楼，临玩之时颇有幽趣。因命歌酒聊以自娱，独醉独饮，偶题五绝句》。

③〔朝鲜〕金畴农《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》中译本，载《音乐研究》1959年，第四期。

同时，自然也间接地受到了西域音乐文化的影响。但就隋唐时回授于中国的《高丽乐》分析，其主体仍是《西凉》之乐。而《西凉乐》，正是以汉魏旧乐为其基础的华夏正声。《西凉乐》对朝鲜音乐的深远影响，至今仍然可以清楚地看到。即就乐器可以言之的是：朝鲜之伽倻琴、长鼓，正是中国魏晋时东渐之秦箏、腰鼓的后裔。

《西凉乐》不仅在朝鲜至今犹存其踪影，而且沉淀于河西陇右民间，对今后的中国音乐发生了极其深远的影响。这一点，可从唐大曲对后世元曲诸宫调，戏曲板腔体结构的影响予以说明。

杨荫浏先生所著之《中国音乐史纲》说："大曲来源，据《唐六典》卷十四《协律郎》条所载，燕乐、西凉、龟兹、安国、疏勒、高昌等部都有大曲，程大昌《演繁露》卷七云：'乐府所传大曲，惟凉州最先出。'"①《西凉乐》之乐调，不少是结构长大的"大曲"。唐·王贞白《凉州行》诗写道：

谁唱关西曲，
寂寞夜景深。
一声长在耳，
万恨重经心。
调古清风起，
曲终凉月沉。
却应筵上客，
未必是知音。

其中"一声长在耳"、"曲终凉月沉"之句，与岑参《奏箏歌送外甥萧正归京》诗中"一曲未终日移午"一句，有异曲同工之妙，都说明了"秦声"、以及凉州"关西曲"的长大。苏轼《水龙吟、赠赵晦之吹笛侍儿》写道："绮窗学弄，《梁州》初遍，《霓

①杨荫浏《中国音乐史纲》，音乐出版社1955年版，第，134页

裳》未了。”其中《梁（凉）州》，既有“初遍”，想来，也有二遍、三遍、……也许正象白居易《霓裳羽衣歌》所说有“十二遍”之多。白居易《早发赴洞庭舟中》诗说：

出郭已行十五里，
唯消一曲慢霓裳。

可见《霓裳》曲式的长大。

在这里，我想对唐宋大曲的产生做比较深入的讨论。我以为“大曲”的问题，不仅是一个曲式结构的问题，而且是一个音乐思维特性的问题。中国是一个历史悠久的文明古国。中国有一句成语，“不绝如缕”。其典故便是《公羊传·僖四年》：“中国不绝如线”一语。这个成语后来用以形容声音的绵延。宋·苏轼《前赤壁赋》中即有“余音袅袅，不绝如缕”之句。这“不绝如缕”一语，正可用来形容中国古典音乐的特性。众所周知，音乐是时间的艺术，中国古典音乐之主体是以旋律为主要表现手段的单音音乐。单音音乐的旋律，在时间中的运动，正如线条飞动一样。中国古典音乐的旋律线条，则如不绝如缕的春蚕之丝。中国古典音乐的旋律，常常是划分不规则的、自由展衍的、不间断向前运动的旋律音流，这一点，与欧洲音乐那种建立在主导动机发展基础上的、规则划分的、对称结构的、段落分明的旋律有很大的不同。在某种意义上，中国古典音乐的旋律发展手法，和本世纪二十至三十年代捷克斯洛伐克作曲家阿洛伊斯·哈巴的“无主题音乐”的旋律发展手法有些类似。关于中国古典音乐和西欧音乐旋律发展手法的不同，还可以从西欧音乐旋律与和声终止的密切关系和中国古典音乐旋律自由变奏、引伸衍展、首尾承递、一气呵成之发展手法之间的差异获得深刻的印象。法国音乐学家阿兰·达尼艾卢、雅克·布律内说：“在东方人们绝不会想到去修整音响，把它雕凿成正方形的石块；取而代之的是它被编织成精

致的金丝银线的装饰品。人们极为精细地努力把音响伸展开，把它提纯到极点。没有标准化的建筑材料，没有二层、六层、十层的建筑物；相反它是一根光滑的、色彩斑斓的丝线，它不引人注目的、一起一落的被从线轴上抽出来，但是它的每一毫米都表现为一个充满感受和印象的世界。”① 中国古典音乐这种“不绝如缕”的音乐思维特性，是在华夏民族长期定居生活和悠久漫远历史中形成的。定居生活需要不绝如缕的音乐，悠久漫远的历史更加深了中国人对音乐艺术所体现的“潜在时间”的感受和把握。中国古典音乐对于无限的把握，不是在宏大的气势方面，而是在不尽的衍展之中。一如中国的长城蜿蜒在群山之中，虽不象埃及的金字塔那样巍峨，但也同样崇高、伟大，甚至更具飞动的神韵一样，中国古典音乐正是以线之飞动为其特征。中国古典音乐之线，是闪烁着奇光异彩的金丝银线。这便是中国古典音乐（特别是古琴音乐）如此讲究音色神韵的原因，也许这也正是中国古典音乐中和声的因素始终未能得到充分发展的原因。对于飞动之旋律线条而言，和声是不堪承受的重载，而不断变化的音色，则可以使旋律线条象鸟翅在阳光下闪烁变换色彩一样。中国乐人对音乐的三维感受，更多的是在音色方面。实际上，和声固然是音乐的立体特性，但音色同样是由泛音的迭加干涉之不同而别。音色，也是音乐的立体特性。

理解了这一点，便可知道，唐大曲不仅是中国古典音乐历史运动的必然产物；而且也可知道，它不是一般的大型曲式，而是独具中国古典音乐思维特性的长大曲式。大曲之起源，是甚为古远的。夏代即有《九辩》、《九歌》、《九招》之乐，“九”言其有甚多之段落；“变”，言其每段各有变化。据甘肃玉门火烧沟出土之夏代陶埙求之，这种变化，不仅有调性的变化，亦有调式

①〔法〕阿兰·达尼艾卢、雅克·布律内《对亚洲音乐是轻 视还是尊重——论第三世界文化发展问题》，转引自中央音乐学院《外国音乐参考资料》1981年，第五期。

的变化，其曲调本身当亦有变化，这实际上便是一种长大的变奏曲式。到了商代，这种音乐在殷人“恒舞于宫、酣歌于室”① 的长夜之饮的巫乐实践中，更有所发展。到了春秋战国时期，中国古典音乐已经具备了较完备的长大曲式。孔子《论语·八佾篇》说其乐：“始作，翕如也；从之，纯如也；皦如也；绎如也，以成。”它正是中国周代音乐在时间中渐渐地生发、呈示、展开、运动，恰如春蚕吐丝一样绵延不绝的写照。这实际上已经奠定了唐大曲在时间中序列展开的基础。这种大型的曲式，在继承殷商巫乐的楚人手中，得到了进一步的发展。屈原《远游》说：“音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊。”这个意思在《礼记·乐记》中也有反映。《乐记》所谓“流而不息”，其意与屈原“音乐博衍无终极”正同。这种音乐思维特性，正是唐大曲产生的深刻历史背景。

唐大曲之所以出自凉州，绝非偶然。河湟之地，是中国最早之变奏曲——《九辩》、《九歌》之乐的发祥之地。正是在此地，凉州乐人又最先接受了西域传来的大曲形式。《晋书·乐志》所谓“张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解。”正是汉代乐人学习西域大曲形式的历史记录。宋·陈旸《乐书》说：“凡乐以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐，曲终更无它变。随炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。”中国古代之《九辩》、《九歌》，都是歌舞之乐，并无独立的器乐形式。而“二十八解”的“解”，是和歌、舞相比较而言的纯器乐形式。“解”是歌唱之后，器乐的一段变奏。《摩诃兜勒》至有二十八解，应是后世大型变奏曲的先声。“摩诃”在梵文中是“大”的意思；“兜勒”在阿尔泰语系突厥语族之蒙古语中是“歌曲”的意思；想来，这应是唐宋大曲的最早形式。这个形式虽有梵文的名称，但据汉代之西域交通实

①语出《书经·伊训》所载之汤（公元前1751年）之《官刑》。

情而言，恐怕是得自“文字取则印度”①的龟兹之地。这种器乐变奏曲式，是西域少数民族保守华夏远古巫乐传统之集体舞蹈的必然产物。华夏远古乐舞“吹埙击鼓，连臂踏地”，常由叙事的歌唱渐进入狂欢的高潮。龟兹乐人，创造性地单独用器乐伴奏狂欢之高潮的集体舞蹈，便开创了器乐独立于声乐而自行发展的历史。所以“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐”。②龟兹乐，是我国最先确立器乐曲独立地位的乐部。这种由怀古之叙事歌曲开始而终于狂热之集体欢舞的乐舞，是华夏远古乐舞的一大特色。这种特色在今吉卜赛民族中有尤为明显的体现。汉代属鼓角横吹部的“二十八解”之大曲，魏晋南北朝时期在凉州地区，亦有传存。《太平广记》卷第四百八十九“冥音录”条说：“庐江尉李侃者，陇西人，家于洛之河南，太和初，卒于官。（外妇崔氏之长女）适邑人丁亥夫（得其姨筝曲十首）曲有《迎君乐》（正商调二十八叠）；《槲林叹》（分丝调四十八叠）；《秦王赏金歌》（小石调二十八叠）；《广陵散》（正商调二十八叠）；《行路难》（正商调二十八叠）；《上江虹》（正商调二十八叠）；《晋城仙》（小石调二十八叠）；《丝竹赏金歌》（小石叠二十八叠）；《红窗影》（双柱调四十叠）。”这些曲子，有多至四十八叠的一例，四十叠的一例，其余均为“二十八叠”，此当与《晋书·乐志》所说《摩诃兜勒》一曲二十八解有关。此二十八叠，当是“二十八解”的同义语。这种长达二十八叠以至四十八叠的凉州曲，是唐大曲的先声。因之王昌龄《殿前曲》诗说：

梨园弟子和《凉州》，
新声一曲高楼月。

①语出玄奘《大唐西域记》。
①语出《旧唐书·音乐志》。

凉州新声一曲，而楼月竟高了许多，足见其为大曲。

《西凉乐》继承《九辩》、《九歌》之乐，继承荆楚巫乐“音乐博衍无终极”的特点，并借鉴西域兄弟民族之具有器乐变奏尾声的大曲形式而创造的不绝如缕的大曲，对后世诸如“诸宫调”、“戏曲唱腔之板腔结构”，我国民族器乐曲之“慢——中——快”序列展开的套曲结构，都有很深的影响。现存之诸古调中最古的一本《刘智远诸宫调》之出于甘肃张掖（古“甘州”）黑水国遗址；戏曲板腔体之祖“西秦腔”之出于甘肃，而被称作《甘肃腔》、《西皮调》；①决不是偶然的现象。

（按：“西秦腔”现今皆略称为“秦腔”。其实，“秦”与“西秦”是完全不同的地理概念。“秦”是指陕西，而“西秦”则是指甘肃——陇右河西之地。五胡十六国时期，鲜卑族所建王国，疆域占有今甘肃西南部，而谓之“西秦”的原因，正在于此。“西皮”，正是“西秦皮儿”之意。至今陇东道情之曲调，仍有被称作“皮儿”的。）

关于这一点，已超出了本书所论魏晋隋唐之下限的范围，拙作《甘肃古代乐舞成就》将另有专论，这里暂先从略。我这里只强调说明如下之点：凉州地区从远古至近代，一直是在中国音乐史中占有举足轻重地位的特殊重要地区。凉州地区不但曾经为隋唐乐舞集大成的、更高程度的发展做好了充分的准备，并始终领导着隋唐乐舞的发展潮流，而且为宋词、元曲、明清戏剧音乐的发展奠定了深厚的基础。

“唯有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人”；②“凉州惟向管弦闻”。③古凉州地区历史上高度发达的音乐文化，曾经影响了尔

---

①参见清·吴太初《燕兰小谱》及清·张际亮《金台残泪记》以及清·谢章铤《赌棋山庄词话》。

②唐杜牧《河湟》诗。

③唐·韩琮《京西即事》。

后整个中国音乐文化的发展，并及于东亚、西亚、以及世界其它地区诸国。这一带极其丰富的文物宝藏、民间音乐，是中国音乐家极可珍惜、值得自豪的财富。“琵琶且拢弹新曲，高调依然在五凉。”① 至今，它仍象源头活水一样，滋润浇灌着中国乐舞的艺术新芽。在古凉州这块有着悠久音乐文化传统的肥土沃壤之中，一定可以开出更加光彩夺目的舞乐之花。

是为《结语》。

---

①清·张澍《凉州葡萄酒》诗。

后　记

1966年毕业于原甘肃师范大学音乐系之后，自1968年始，我一直在嘉峪关市酒泉钢铁公司第二中学任教。

嘉峪关，地处长城西端，正当甘肃河西走廊——丝路古道的咽喉。在甘肃河西走廊，称著于世的文物胜迹比比皆是，形象地记录了以往的盛衰历史；闻所未闻的考古资料频频出土，空前地扩展了人们的历史视野。在此地生活既久，耳目濡染亦深，思古幽情油然而起。

十余年来，伴之以大漠劲风，朔夜孤灯下浏览了大量的文、史、哲、社、自然科学史著作，对于华夏文化的悠久漫远历史渐有所了解；十余年来，往返于祁连山下，出关入塞中领受着浓郁的西北边地风土民俗之熏陶，对于产生了《西凉乐》的五凉称雄之地渐有所熟悉。追慕先祖凿空探险开辟丝路古道，屯垦戍边经营建设河西的创业之功；仰羡前贤钩沉辑佚保存文化遗产，发隐显微高扬光大国粹的继往之学；有感于西方某些“汉学家”对中国古代灿烂文化之傲慢偏见；有感于象英人李约瑟这样正直的外国学者对中国文明的备加推崇；有感于中国近代在敦煌学研究的某些领域被西方着了先鞭的历史现实；有感于中国音乐史研究特别是古乐器考证方面的落后残缺；自1977年以来，我开始注意于西北史地、以及中国古代音乐史特别是中国西北地区音乐发展和古乐器沿革历史的学习。

1980年11月20日，我写出了《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》（初版）一书，从嘉峪关魏晋墓室砖画所绘乐器的考证入手，第

一次公开发表了我对中国古代音乐史及其有关问题的学习心得。此书于1981年5月由甘肃人民出版社出版之后，我一方面继续深入研究嘉峪关魏晋墓室砖画所涉及之中国古代音乐史的有关问题，一方面开始初步探讨敦煌壁画所涉及之中国古代音乐史的有关问题。受甘肃省文联委托，得酒泉钢铁公司资助，我1981年7月利用暑假时间，前往千佛灵岸探宝。在敦煌文物研究所的大力协助下，顺利地完成了对于敦煌莫高窟壁画音乐史料的初步普查工作。并为敦煌文物研究所准备编纂的《敦煌壁画——音乐舞蹈卷》一书草拟了文字稿《敦煌壁画乐史资料总录与研究》。

1981年1月，得知拙著初版在国内外售缺，甘肃人民出版社准备再版重印的消息之后，我决定立即撰写《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证》（新一版），以修正拙著初版中的错误，并进一步展开讨论初版中涉及的一些问题。

我在拙著初版中曾经说过："作者在音乐考古、中国音乐史、乐器发展史、乐律沿革史等各个方面都是初学者。"本书（新一版）中大量引用了前人著述，近人新说，清楚地说明了我之起步是在接力赛之第二棒，甚至第三棒的位置。但本书的宗旨并不是为了综述旧著、沿袭成说，而是以新的角度观察隋唐以前中国古代音乐史的发展，并提出自己的一些不同看法。这样，我在对六十年来（自1922年叶伯和《中国音乐史》起）中国古代音乐史研究之有关方面的成说加以回顾的时候，往往妄自评析，辄加论断。学术讨论必须交锋。我认为，对前辈应该十分尊重，对先行者的历史功业必须充分肯定；但这和对真理的追求，对存在之未决疑难问题发表与前贤不同的意见并不矛盾。两者之结合，才是后生小子所应取的态度。我正是本着这个精神贡其狂懵的。

在本书写作过程中，我深深感到，研究中国古代音乐史，不仅要深入钻研文献典籍，广泛搜寻文物资料，而且要认真学习民

间音乐。今日所谓之“民间音乐”，其实正是往昔音乐文化的历史沉淀及其现实遗存。“民间音乐”，是古代音乐史之活的化石。甘肃民间音乐，对于中国古代音乐史的研究，有尤为重要的作用。在原甘肃师范大学音乐系读书期间，1962年我曾赴武都、康县采风；1964年又赴山丹、民乐。这两次采风活动，使我对甘肃民间音乐有了亲身的感受，给我留下了终生难忘的印象。但在此之后，却由于条件的限制，而未能继续从事这方面的工作。这是我在本书写作过程中深为遗憾的。对此，只好留以有待了。

最后，我愿借此机会向在本书写作过程中给我以帮助和支持的一切单位和个人表示衷心的感谢！本书得以出版发行，在很大程度上，得力于他们的积极扶助和辛勤劳动。

列祖列宗之荣，人民养育之恩，是我在本书写作过程中的强大动力，它必将继续推动我不停步地前进。

是记。

1982年10月10日于兰州南昌路寓中

[Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ]
书名＝古乐发隐（嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版）
作者＝牛龙菲
页数＝４４４
ＳＳ号＝１０１９７１３５
出版日期＝１９８５年０３月第１版

前言
目录
新一版自序
卧箜篌 - - 古琴考
上篇　作为古琴之前历的卧箜篌
一、问题的提出
二、对汉儒编造之古琴创造神话的怀疑
三、中国始祖弦乐器的踪迹
四、中国远古弦琴 - - 匏琴
五、中国远古匏琴 - - “ 箜篌 ” 的语源
六、中国远古弦琴 - - 竹胴琴
七、中国先秦新兴弦琴 - - 击筑
八、中国秦汉之“ 大音希声 ” - - 一弦多音的弦琴创制思想
九、具备固定品柱装置的一弦多音乐器 - - 卧箜篌
十、汉世卧箜篌在古凉州地区的传存
十一、作为楚汉音乐文化之代表性乐器的卧箜篌
十二、专弹散音、兼弹泛音的多弦异音无柱之琴 - - “ 五弦筝 ”
下篇　卧箜篌之丰富乐律内涵
一、夏埙纯律
二、六律、六同
三、清乐七声音阶
四、六律、六间之十二律吕
五、四宫纪之以三的十二律吕
六、《管子》之“ 五音 ” 的实质
七、“ 四宫 ” 以应“ 四时 ”
八、“ 四宫 ” - - “ 三才 ” 相通
九、三分损益之十二律
十、京房六十律
十一、隋唐燕乐调
十二、十二平均律在中国之命运
十三、万宝常一百四十四律
合论
阮咸 - - 琵琶考
一、琵琶初为“ 马上 ” 之乐
二、中国最早产生的琵琶 - - 秦汉子（弦鼗）
三、龟兹长颈直项无柱五弦琵琶 - - “ 秦汉 ”
四、“ 铎铃 ” 与“ 碰铃 ”
五、汉魏琵琶 - - “ 阮咸 ”
长笛 - - 觱篥考
一、“ 言箫 ” 与“ 排箫 ”
二、“ 仑 ”、“ 和 ” 与“ 竽 ”、“ 笙 ”
三、“ 簧 ” - - 口弦与“ 笳 ” - - 吹叶
四、“ 羌笛 ”、“ 羌管 ” 与“ 胡笳 ”、“ 觱篥 ”
五、汉魏长笛与“ 横吹 ”、“ 竹篪 ”、“ 义觜笛 ”
凤首箜篌 - - 竖箜篌考

一、古印度乐器维那（Ｖｉｎａ）凤首箜篌
二、维那--凤首箜篌与竖箜篌的异同之点
三、印度维那之古今变迁
结语
一、“西音”是华夏乐舞的正宗
二、《西凉乐》是隋唐乐舞的主流
后记